

GAZETTE

des

BEAUX-ARTS

Courrier Européen

de L'ART et de la CURIOSITÉ

PARIS

1867



ERVY, DEL

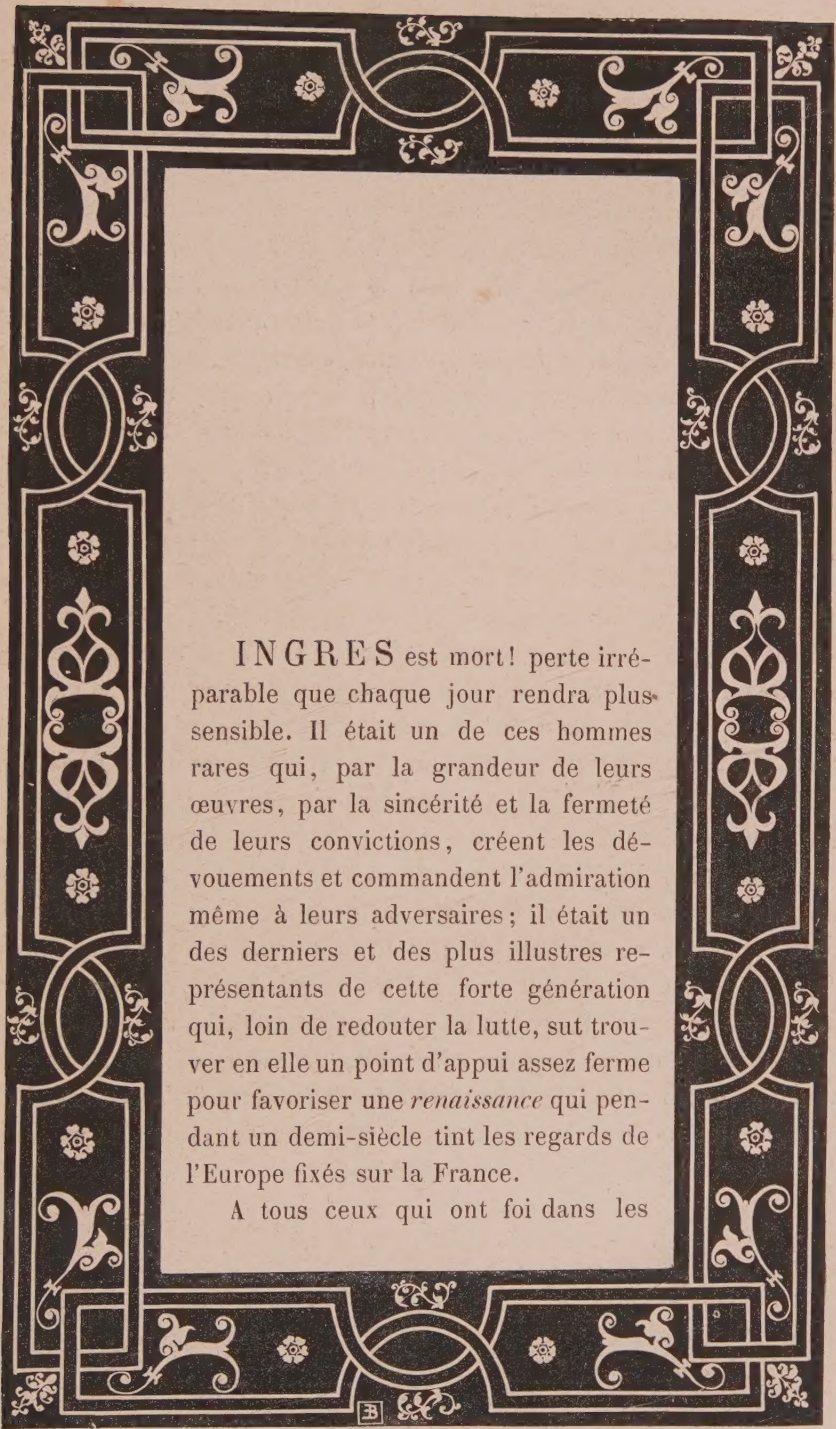
LIVRAISON DU 1^{er} FÉVRIER 1867.

TEXTE.

- I. LA MORT DE M. INGRES, par M. Émile Galichon.
- II. ARTISTES CONTEMPORAINS. — M. Barye, par M. Paul Mantz.
- III. LA TOUR (1^{er} article), par MM. Edmond et Jules de Goncourt.
- IV. LES ÉMAUX DE PETITOT EN ANGLETERRE, par M. Henri Bordier.
- V. JOSEPH-MARIE VIEN (1^{er} article), par M. Francis Aubert.
- VI. ESSAI D'UN CATALOGUE RAISONNÉ DE L'ŒUVRE GRAVÉ ET LITHOGRAPHIÉ DE FRANCISCO GOYA (1^{er} article), par M. Paul Lefort.
- VII. BULLETIN MENSUEL. La mort de M. Ingres; le pavillon Denon, par M. Léon Lagrange.

GRAVURES.

- Encadrement emprunté à une reliure de Canevarius. Dessin de M. Delange, gravure de M. Boetzel.
- Tête de page représentant le pavillon Denon, au nouveau Louvre, avec les deux groupes de M. Barye. Dessin de M. Ulysse Parent, gravure de M. Midderigh.
- Tigre dévorant un crocodile, par M. Barye. Dessin de M. Bocourt, gravure de M. Sotain.
- Charles VI dans la forêt du Mans, par M. Barye. Dessin et gravure par les mêmes.
- Lionne, par M. Barye. Dessin et gravure par les mêmes.
- Thésée, vainqueur du centaure Biénor, par M. Barye. Dessin et gravure par les mêmes.
- Revers d'une médaille italienne du xvi^e siècle. Cul-de-lampe.
- Lettre Q empruntée à un livre français du xvi^e siècle.
- Portrait de Maurice-Quentin de La Tour par lui-même. Gravure de M. Flameng. Collection de M. Léon Lagrange. Gravure tirée hors texte.
- Cartouche dans le style du xvii^e siècle.
- Flasque en corne de cerf, datée de 1532. Dessin de M. Bocourt, gravure de M. Sotain. (Collection de M. le comte de Nieuwerkerke.)
- Épée italienne du xvi^e siècle. Dessin de M. Bocourt, gravure de M. Sotain (Collection de M. le comte de Nieuwerkerke).
- Rapière allemande du xvi^e siècle. Dessin et gravure par les mêmes. (Collection de M. le comte de Nieuwerkerke.)
- Poitrail de cheval, de travail milanais. Dessin de M. Montalan, gravure de M. Boetzel. (Collection de M. Spitzer).
- Lettre L, empruntée à un livre français du xvi^e siècle.
- Comtesse d'Olonne : émail de Petitot avec cadre de Gilles Légaré. Dessin de M. Gauthier, gravure de M^{lle} Hélène Boetzel. (Collection de M. R. S. Holford.)
- Cul-de-lampe emprunté à une estampe de Brebiette.
- Lettre V empruntée à un livre italien du xv^e siècle.
- Cul-de-lampe emprunté à une estampe de Brebiette.
- Lettre D majuscule. Lettre italienne du xv^e siècle.
- Prisonnier; eau-forte originale de Goya. Gravure tirée hors texte.
- Châtiment, par Victor Orsel.



INGRES est mort ! perte irréparable que chaque jour rendra plus sensible. Il était un de ces hommes rares qui, par la grandeur de leurs œuvres, par la sincérité et la fermeté de leurs convictions, créent les dévouements et commandent l'admiration même à leurs adversaires ; il était un des derniers et des plus illustres représentants de cette forte génération qui, loin de redouter la lutte, sut trouver en elle un point d'appui assez ferme pour favoriser une *renaissance* qui pendant un demi-siècle tint les regards de l'Europe fixés sur la France.

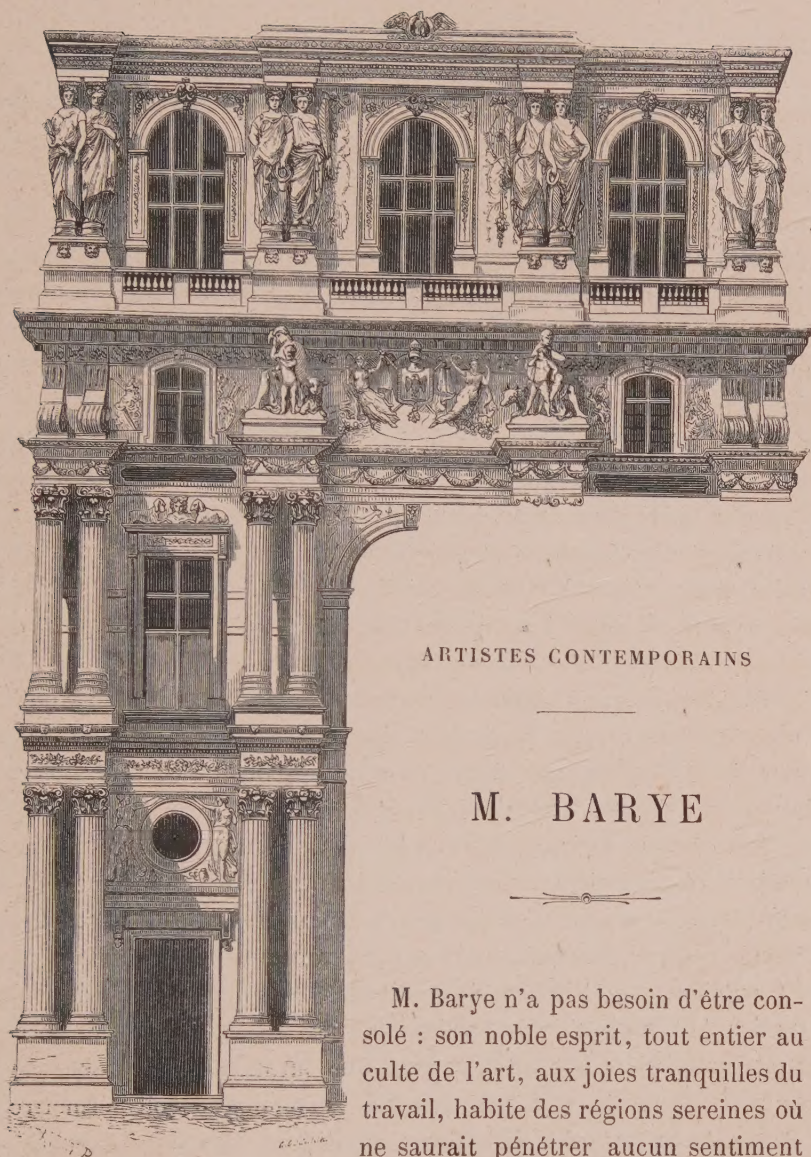
A tous ceux qui ont foi dans les

principes élevés, qui professent une prédilection marquée pour les traditions les plus hautes et le style le plus pur, il était un chef incontesté autour duquel on aimait à se rallier. C'est sous les auspices de ce maître, le plus grand de nos artistes contemporains, que la *Gazette des Beaux-Arts* fut fondée. Il en avait signé l'acte de naissance en autorisant, pour le premier numéro, la publication du Molière qu'il avait offert à la Comédie française. Aussi est-ce à notre ami et fondateur de ce recueil, M. Charles Blanc, que revient de droit l'honneur de raconter dans une série d'articles la longue et vaillante carrière du peintre moderne que la postérité placera à côté de nos plus grands artistes. Oui, nous en avons la pleine conviction, le nom d'Ingres sera impérissable, et si M. Nefftzer a eu raison de dire que sa mort est un deuil national et même universel, il est juste d'ajouter que sa puissante intelligence sera longtemps encore pour nous un exemple et une force, et que sa mémoire vivra tant qu'il subsistera un seul de ses chefs-d'œuvre.

Maintenant, à ses élèves et admirateurs incombe le devoir de faire éclater, par la vue de ses œuvres mêmes, l'excellence des principes qu'il leur développait si chaleureusement et auxquels il resta toute sa vie attaché. De l'exposition des tableaux et des dessins d'Ingres, faite au moment où l'Europe entière se donne rendez-vous à Paris, il ressortira pour notre génération et celle qui nous suit un profond enseignement et pour la France une grande gloire. Aussi ne doutons-nous pas de la réalisation d'un vœu formé par tous ceux qui aiment sincèrement leur pays et désirent ardemment voir notre école conserver la place élevée qu'ont su lui assigner des maîtres qui sont tous morts aujourd'hui. Pourquoi aussi cette exposition ne servirait-elle pas de base à une vaste association qui porterait le nom de notre illustre peintre et qui aurait pour but de propager, par le burin, les pages les plus sublimes de son pinceau et les chefs-d'œuvre de ces maîtres admirables du xv^e et du xvi^e siècle qu'il aimait si passionnément? Une société fondée à cette fin serait certainement le plus noble et le plus utile des monuments élevés à la mémoire du plus grand des peintres contemporains.

ÉMILE GALICHON





ARTISTES CONTEMPORAINS

M. BARYE

M. Barye n'a pas besoin d'être consolé : son noble esprit, tout entier au culte de l'art, aux joies tranquilles du travail, habite des régions sereines où ne saurait pénétrer aucun sentiment d'amertume. Il ne lui est jamais venu dans la pensée de se considérer comme un artiste incompris, d'accuser l'incompétence de ses juges et de maudire son temps. Calme et inébranlable dans sa foi, il fait de la sculpture, à sa façon, noblement, sans souci des préoccupations vulgaires, et si, à cette heure indécise où le jour qui commence à baisser dans l'atelier silencieux l'oblige d'interrompre son travail, il se laisse aller à la pente du souvenir et jette un coup d'œil sur sa vie, c'est à peine s'il peut surprendre en lui-même le regret de n'avoir pas — faute de l'occasion désirée — employé toute sa force et exprimé tout son rêve. Mais ces sentiments d'irritation et de révolte que n'a pas M. Barye, nous pouvons,

nous devons les avoir pour lui ; nous sommes convaincus en effet que lorsque, par une faveur que nous ne méritons pas toujours, un artiste de génie nous est donné, c'est notre devoir à tous de l'aider à faire librement emploi de sa puissance et à tirer de son imagination tous les trésors qu'elle contient.

Notre temps n'en a point agi ainsi avec M. Barye. Lorsqu'on étudie sa carrière qu'illustrent tant d'œuvres excellentes, on y rencontre des lacunes, de longs entr'actes pendant lesquels son travail s'est ralenti : il semble qu'on ait multiplié démesurément les vacances pour ce vigoureux talent, qui n'a pas eu l'occasion de se produire comme il l'aurait pu faire en ces époques privilégiées où l'art était l'expression de la pensée publique et où la décoration de la cité était le souci et l'ambition de tous. Sans accuser personne et sans avoir pour le passé des tendresses ridicules, il est permis de dire que, si M. Barye était né au *xvi^e* siècle, il aurait, comme un autre Jean de Bologne, enrichi de statues équestres, de figures héroïques, de fontaines monumentales les places, les ponts, les jardins des villes embellies. — Une statue à Ajaccio, les quatre groupes du nouveau Louvre, les deux lions des Tuileries, le bas-relief de la colonne de la Bastille, une figure de sainte cachée au fond d'une chapelle, ce sont là tous les ouvrages publics de M. Barye. C'est quelque chose assurément ; mais, eu égard à la valeur du maître, c'est très-peu, et un jour viendra où nous regretterons d'avoir été si économes ou si injustes. Dans la parfaite sérénité qu'il a conquise, M. Barye s'est depuis longtemps résigné. Nous admirons ce calme, mais nous ne l'imitons pas.

Et, en effet, la multiplicité des aptitudes, l'habileté de l'ouvrier mise au service de l'inspiration de l'artiste, un talent assoupli qui sait l'ornement et l'expression, une intelligence émue qui monte de l'arabesque à l'homme, ces qualités, et d'autres encore, semblaient devoir permettre à M. Barye de se hasarder dans des compositions compliquées et de se jouer dans de grandes œuvres. L'occasion, nous le répétons, lui a manqué. Mais comme le génie a toujours le dernier mot, M. Barye s'est arrangé pour prendre, sur un autre terrain, de glorieuses revanches. Si les longs discours ne lui ont pas été permis, il a si bien dit ce qu'il a dit ; il a imprimé à ses moindres productions un cachet si personnel et si vivant ; son talent, robuste et sain, se rattache si étroitement aux meilleures écoles, que la critique ne saurait déceimment prendre vis-à-vis d'un pareil maître des attitudes trop mélancoliques. Ce ne sont pas les forts qu'il faut plaindre, mais les aveugles qui ne les comprennent pas.

La vie de M. Barye est une vie d'étude, de lutte, de travail. Il s'est créé lui-même au prix d'un persistant effort, faisant tête à l'orage,

nageant contre le flot, et se heurtant à des fatalités qui, loin d'amoindrir sa force, lui ont donné tour à tour ou l'élan victorieux, ou les longues patiences. Né à Paris le 24 septembre 1795 et destiné d'abord à n'être qu'un ouvrier, il commença par l'apprentissage. Il n'était encore qu'un enfant lorsque, vers 1809, sa famille le fit entrer chez Fourier, graveur sur métaux, qui travaillait activement pour le ministère de la guerre et qui avait le privilège spécial de fabriquer les types et les poinçons dont on se servait pour estamper ou repousser les ornements de cuivre des équipements militaires. Quelques orfèvres, Biennais entre autres, avaient parfois recours à l'industrie de Fourier, qui fit, dit-on, pour le fameux propriétaire du *Singe violet* de menus objets d'orfèvrerie et même des tabatières. C'est dans cet atelier que débuta M. Barye. Son apprentissage durait encore lorsque la conscription le réclama. Le sénatus-consulte du 9 octobre 1813 ayant mis à la disposition du ministre de la guerre cent soixante mille hommes pris parmi les Français nés du 1^{er} janvier 1795 au 31 décembre de la même année, M. Barye fut attaché d'abord à la brigade topographique du génie et travailla, pour le dépôt de la guerre, à l'exécution de quelques-uns des plans en relief qui sont aujourd'hui conservés, mais en partie seulement, à l'hôtel des Invalides. C'était, dans une certaine mesure, faire œuvre de sculpteur. Ainsi qu'il l'a dit lui-même, il travailla aux plans du Mont-Cenis, de Cherbourg et de Coblenz¹. Peu après, il passa dans le 2^e bataillon des sapeurs du génie, et il faisait partie de ce corps lorsque les événements de 1814 le rendirent à l'art qu'il aimait. Il reprit sa profession de ciseleur, vivant d'un maigre salaire, et dérobant à peine à son travail quotidien quelques instants qu'il pouvait donner à l'étude.

Vers la fin de 1816, M. Barye entra dans l'atelier de Bosio. L'idée peut paraître étrange; mais l'histoire des maîtres de notre temps est pleine de ces singularités, et M. Barye chez Bosio n'est guère plus étonnant que Delacroix chez Guérin. La renommée du baron Bosio a depuis lors subi quelque atteinte, mais les Parisiens de la Restauration le prenaient volontiers pour un sculpteur grec. M. Barye ne paraît pas s'être laissé abuser par ces dehors trompeurs : les méthodes compassées de l'art inexpressif le touchèrent peu; il éprouva chez Bosio une sorte d'ennui que nous lui pardonnons de grand cœur, et au printemps de 1817 il entra chez Gros. Là, du moins, il se trouva dans un milieu vivant, et, sans renoncer à la sculpture, qui était et qui demeura son rêve, il apprit à peindre. On ne connaît guère de M. Barye qu'un portrait et quelques

1. Théophile Silvestre. *Histoire des artistes vivants*.

études peintes, entre autres un *Lion*, qui appartient à M. Diaz, et qu'on dit très-beau d'attitude et de couleur. Il renonça d'ailleurs de bonne heure à la peinture à l'huile pour se restreindre à l'aquarelle, qu'il traite avec une assurance magistrale. Son séjour dans l'atelier de Gros, où s'agitaient alors tant de questions vitales, ne fut pas sans profit pour son talent.

Lorsqu'il se crut préparé pour le combat, M. Barye prit part au concours de l'École des beaux-arts. Il eut l'ambition d'obtenir en 1819 le prix de gravure en médaille. Le sujet indiqué était *Milon de Crotone dévoré par un lion*. Des trois prix qui furent décernés, le premier échet à M. Vatinelle, le second à M. J.-A. Dieudonné; M. Barye n'obtint que le troisième. Cet insuccès ne le découragea pas. L'année suivante, il concourut pour le prix de sculpture. *Cain maudit par Dieu après le meurtre d'Abel*, tel était le programme proposé aux concurrents. Ici encore, l'espoir de M. Barye fut déçu : il n'eut que le second prix, le premier ayant été accordé à M. Jacquot. A trois reprises différentes, le jeune artiste se remit sur les rangs, mais ses tentatives ne furent pas jugées dignes d'une mention honorable. La dernière fois, il n'eut même pas l'honneur d'être reçu en loge.

Le récit de ces échecs successifs a quelque chose de navrant, non pour M. Barye qui, grâce au ciel, a fait ses preuves, mais pour ceux qui jugeaient alors les concours et qui les jugeaient si mal. Que dira le futur historien de l'école moderne, lorsqu'il aura à enregistrer les singuliers résultats que nous venons de signaler? Premier prix, M. Jacquot, deuxième prix, M. Barye!... Quel acte d'accusation contre la mémoire des juges de 1820! C'est, on le voit, la répétition du concours de 1709, où le premier prix de peinture fut donné à Antoine Grison, et le second prix à Watteau. L'histoire des académies est pleine de ces mésaventures ¹.

M. Barye comprit à la fin qu'il perdait son temps et ses peines à briguer un laurier dont il n'avait pas besoin. Sans doute, un peu d'Italie lui eût fait grand bien; mais on s'obstinait à lui fermer les avenues du pays enchanté, il n'essaya pas de les forcer. Il se résigna et reprit, en attendant des jours meilleurs, son rude métier d'ouvrier.

C'est alors, c'est-à-dire vers 1823, qu'il entra chez l'orfèvre Fauconier. Celui-ci était à ce moment au plus beau temps de son succès; il

1. Hâtons-nous d'ajouter que l'Académie royale répara quelques années après son erreur de 1709. Elle accueillit Watteau, et ce furent même les représentants de l'école qui allait périr, les derniers élèves de Lebrun, qui lui firent des avances et se constituèrent ses parrains. On verra dans la suite de cet article comment l'Académie des beaux-arts s'est fait pardonner ses premières injustices envers M. Barye.

avait la vogue, il avait les faveurs de la cour. Mais Fauconnier n'était nullement sculpteur; il s'entourait d'artistes habiles; les uns lui fournissaient des modèles, les autres les exécutaient. M. Barye, qui faisait à la fois de la figure et de l'ornement, fut bientôt l'un des plus utiles travailleurs de la maison. Ainsi que nous l'avons rappelé autrefois, il est piquant de retrouver, dans le rapport officiel du jury sur l'exposition industrielle de 1823, ces lignes significatives : « On doit à M. Fauconnier une collection de bons modèles pour l'imitation de divers animaux ¹. » Très-bons modèles, en effet, puisque ces animaux de M. Fauconnier étaient de M. Barye.

Nous ne voudrions pas médire de nos pères, mais il est avéré qu'en 1823 les sculpteurs de l'école officielle ne montraient pas dans la représentation des animaux une habileté suprême. Sous prétexte d'imiter l'antique, qu'ils comprenaient peu, et de chercher la forme héroïque, qu'ils ne trouvaient pas, ils avaient fini par faire de l'animal un être absolument en dehors de la nature. Les types qui avaient réussi sous l'Empire étaient encore à la mode, et, pour en donner une preuve, tous les lions qu'on sculptait alors étaient taillés sur le modèle de ces animaux chimériques, véritables créations d'une zoologie en délire, qui gardent la porte de l'Institut. Nous possédons aussi de ces temps candides quelques chevaux très-fantasques, tels que ceux du quadriges qui surmonte l'arc de triomphe du Carrousel, et qui sont précisément du maître de M. Barye, le baron Bosio. Le fameux éléphant qu'on avait mis sur la place de la Bastille, et qui devait plus tard être si utile à Gavroche, avait toutes les qualités du monde, mais il ne ressemblait pas du tout à un éléphant. Du reste, la ménagerie était pauvre, on tournait dans un cercle étroit, on ne croyait qu'aux animaux de bonne maison; les autres étaient dédaignés ou ignorés. Un exemple le prouvera. Il était de bon goût, dans cette période mythologique, de représenter Cyparisse pleurant son cerf. On parvenait aisément, en brouillant du Canova avec du Chaudet, à faire un Cyparisse passable; mais quant au cerf, il était toujours manqué.

Un peintre hérétique, et qui ne fut pas d'ailleurs très-bien vu par les partisans des saines doctrines, Géricault, contribua beaucoup à renouveler cet art perdu. Il rendit la vie à l'animal pétrifié, et il lui rendit en même temps le style. M. Barye est, à certains égards, un de ses adhérents. Il tend une main à Géricault, l'autre à Delacroix.

Cependant, il ne dirigea pas dès le début tout son effort vers la repré-

1. *Gazette des Beaux-Arts*, t. XIV, p. 413.

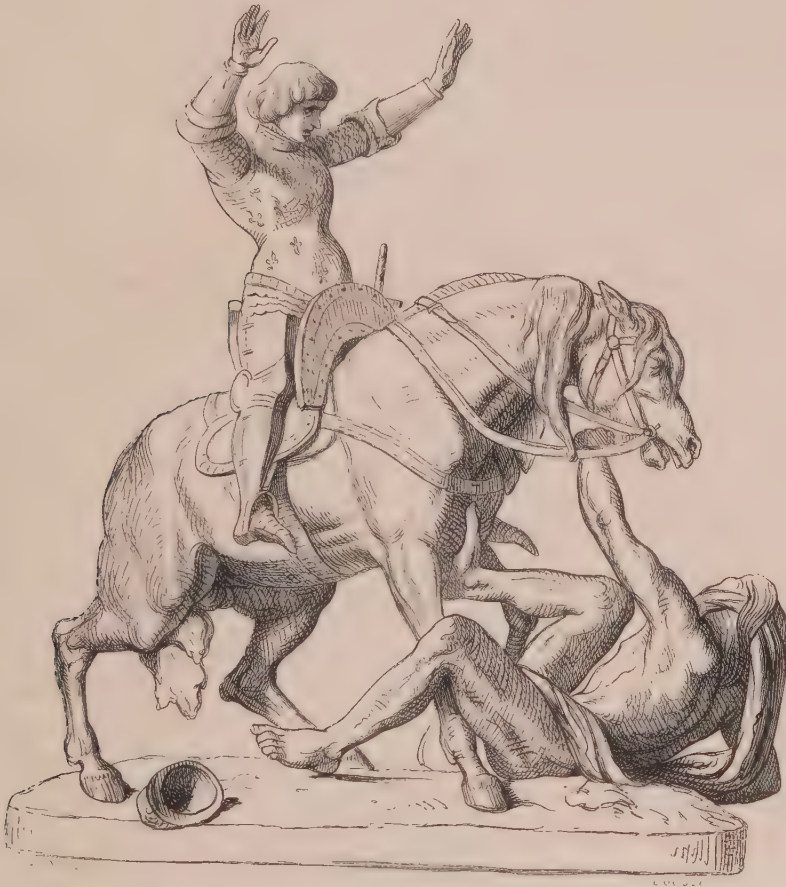
sensation des animaux. L'exposition de 1827, où il parut pour la première fois, montra de lui plusieurs bustes et un cadre de médailles. Ces œuvres furent peu remarquées, ou, du moins, nous ne voyons pas que la critique s'en soit occupée beaucoup. Ce n'est qu'au Salon de 1831 que M. Barye se révéla. Comme souvenir de son passage dans l'atelier de Gros, il exposait, en peinture, un portrait avec des études d'animaux, tandis que, comme sculpteur, il montrait un *Martyre de saint Sébastien* et un groupe d'une rare valeur, un *Tigre dévorant un Crocodile*. Cette



TIGRE DÉVORANT UN CROCODILE.

fois, la critique s'arrêta surprise et charmée. Un écrivain qu'on a l'air d'oublier, mais que nous aimons à citer, parce qu'il sonna la première fanfare de l'art affranchi, Gustave Planche, rendit pleine justice à l'audace heureuse du débutant : il admira hautement ce *Tigre*, tout en faisant quelques critiques qui, sans doute, n'étaient pas dénuées de raison, puisque M. Barye allait bientôt se les adresser à lui-même. L'écrivain lui reproche « une exactitude un peu hollandaise » et comme un excès de conscience. « Moins littéralement exacte, écrit-il, la sculpture de M. Barye serait plus grande et plus belle ; elle serait moins réelle, mais plus vraie ; elle gagnerait en élévation ce qu'elle perdrait en fidélité puérile. » L'objection est curieuse à noter. Nous n'avons pas vu le modèle en plâtre du *Tigre* de 1831, mais il faut croire que M. Barye goûta le conseil qui lui était donné, puisqu'il simplifia son œuvre et en agrandit le sentiment dans la reproduction en bronze, qui fut exposée au Salon de 1835. Ce groupe a figuré longtemps, et il est peut-être encore dans le vestibule du cabinet du ministre de l'Intérieur ; il est connu de tous ceux qui ont sollicité une sous-préfecture, c'est-à-dire de la majorité des Français. Beaucoup, qui sont venus faire antichambre chez le ministre, n'ont pas obtenu la place rêvée, mais ils ont vu le *Tigre* de M. Barye, et ils n'ont pas perdu leur temps. Quel puissant souffle de vie anime ce groupe admirable ! quelle énergie et quelle souplesse dans la

bête dévorante ! quelle souffrance dans la victime dont la dure enveloppe craque sous la dent du monstre affamé ! Nous n'avons pu, par des raisons excellentes, rendre compte du Salon de 1834 ; mais si nous avions pris la parole ce jour-là, nous aurions fait écho à Gustave Planche : commencer comme le faisait M. Barye, c'était débiter par un chef-d'œuvre.



CHARLES VI DANS LA FORÊT DU MANS.

A l'exposition suivante, M. Barye, heureux de produire et de montrer sa force, envoya au Louvre, avec six aquarelles et un cadre de médailles, onze morceaux de sculpture, qui pour la plupart présentaient un intérêt capital. Un buste du duc d'Orléans, *Charles VI dans la forêt du Mans* et le *Cavalier du quinzième siècle* prouvaient que le sculpteur des lions et des tigres savait les secrets de la forme humaine. Le buste, qui avait été commandé par le ministre du Commerce et des Travaux

publics, a disparu, et nous ignorons où il peut être aujourd'hui. Le plâtre du *Charles VI* a été brisé, mais il en reste dans le *Magasin pittoresque* de 1833 une gravure d'après un dessin de Jules Laure, et, dans l'atelier de M. Barye, une petite maquette que des déménagements successifs ont quelque peu compromise. C'est de cette maquette que M. Boccourt s'est servi pour exécuter le dessin que nous reproduisons aujourd'hui. Le caractère de l'époque troublée que l'école française traversait alors est nettement inscrit sur cette figure. C'est de la sculpture pittoresque, et, osons dire ce mot malsonnant, de la sculpture romantique. On avait la fièvre en 1833. C'était le temps d'Antonin Moine, de Feuchères, de Duseigneur, qui exposaient à ce même Salon des œuvres très-peu orthodoxes. Mais combien M. Barye était plus sérieux que tous ceux dont nous venons d'écrire les noms ! On ne peut se dissimuler que, dans la sculpture comme la pratiquaient ces imitateurs téméraires du moyen âge et de la Renaissance, une grande part était faite à cette chose peu sculpturale qu'on oserait appeler le *chic*, si l'on n'avait pour la noble langue française tous les respects qui lui sont dus. M. Barye, même au plus fort de sa manière romantique, était plus serré de dessin, plus savant, plus concentré, et il est remarquable que, lorsque tant d'œuvres de ce temps d'effervescence ont déjà vieilli, les siennes ont gardé leur fleur et leur parfum. C'est qu'il cherchait la nature, et qu'il la cherchait jusqu'au portrait. Ainsi, à cette même exposition, il avait mis aux prises deux ours, et il avait eu bien soin d'indiquer que l'un était un ours des Indes, l'autre un ours de l'Amérique septentrionale, et ce n'est pas seulement le livret du Salon qui le disait, mais les signes caractéristiques, le détail finement étudié, les particularités des espèces différentes. Ce soin de spécialiser les types était dès lors apprécié des connaisseurs : aussi l'un des critiques du temps va-t-il jusqu'à dire, et vraiment avec quelque esprit, que M. Barye n'est pas l'élève de Bosio, mais celui de Cuvier.

Avec l'exactitude d'un naturaliste, M. Barye avait le sentiment. Il mettait ses modèles en action, il les jetait en plein drame, pour ajouter la passion vivante à la forme vraie et exprimer encore mieux le caractère de l'animal. Indépendamment des œuvres que nous avons citées, on voyait au Salon de 1833 le modèle en plâtre du *Lion combattant avec un Serpent*. Le bronze, qui fut coulé peu après par Honoré Gonon, et qu'on admire aux Tuileries, porte la date réelle de l'exécution du modèle, 1832. L'œuvre est célèbre. Le noble animal, attaqué par la bête rampante, l'extermine avec une fureur mêlée de dégoût. La pantomime est admirable de vérité et d'énergie ; jamais l'école française n'avait vu un plus beau lion, et surtout un lion plus vivant : la gueule irritée et mordante, la cri-

nière furieuse, la forte échine courbée et élastique, les pattes souples et terribles, tout est compris, tout est exprimé, et le procédé de la fonte à cire perdue employé par le fondeur ne nous a privés d'aucun des détails du modèle, d'aucune de ces finesses qui donnent à une création d'art l'intimité et la vie. Ici, tout frémit, s'agite, crie et s'exalte, c'est l'image dramatique des grandes luttes qui, à l'heure où l'animal cherche sa proie, épouvantent les solitudes et avertissent le voyageur attardé qu'il est prudent de prendre un autre chemin. Aussi admirons-nous sincèrement le *Lion au Serpent*; mais nous faisons toutefois cette réserve, que la recherche excessive de la vie particulière n'a pas permis au sculpteur d'y mettre la grandeur suprême. Ce lion est l'œuvre d'un artiste admirable, mais à qui le sentiment du monumental ne s'est pas encore révélé.

C'est peu après ce Salon de 1833, à la suite duquel M. Barye avait été décoré (1^{er} mai), qu'il reçut la commande du *surtout* du duc d'Orléans. Malheureusement, les méthodes fâcheuses qui avaient cours à cette époque, et qui n'ont été que trop souvent imitées, ne permirent pas que l'œuvre entière lui fût confiée. On avait jugé à propos de lui adjoindre Aimé Chenavard, qui donna le modèle architectural du *surtout*, et même de partager entre divers sculpteurs les groupes d'animaux qui devaient le décorer. M. Barye ne fit que les pièces principales, c'est-à-dire la *Chasse au tigre*, la *Chasse au taureau*, la *Chasse à l'ours*, la *Chasse au lion*, la *Chasse à l'élan* et quatre autres groupes moins importants. Ces œuvres ont reparu à la vente de la duchesse d'Orléans, en 1853. Nous nous abstenons de les décrire, parce que ceux qui nous lisent doivent en avoir gardé un souvenir fidèle, et parce qu'on en peut trouver une analyse curieusement détaillée dans la notice que Planche a consacrée à M. Barye ¹. Il y avait dans ces groupes et notamment dans les scènes de chasse une imagination élégante et virile, une variété infinie de formes et d'attitudes, de charmants détails de costumes, — certains chasseurs, on le sait, sont vêtus à la mode du xv^e siècle, — et une singulière habileté de travail, M. Barye ayant toujours été de ceux qui allient à la verve de l'invention la patience et la sincérité de l'outil.

En cette période de sa vie, M. Barye ne semble pas trop brouillé avec les puissances. Une loi du 9 mars 1833 ayant créé des ressources pour l'exécution du monument à élever sur la place de la Bastille en l'honneur des citoyens morts pour la patrie, l'artiste fut chargé peu de temps après de modeler le bas-relief destiné à décorer le piédestal de la colonne. On

1. *Portraits d'artistes*. Tome II, p. 449.

sait comment il répondit à la demande qui lui était faite. On connaît ce lion formidable et doux qui marche dans sa sérénité et dans sa force, et, qui, dans son calme élan, se détache par une légère saillie sur un fond vague constellé d'étoiles et orné d'un fragment de la ligne du zodiaque. C'est en effet le Lion de Juillet, et il était bon de le dater ainsi ; mais c'est aussi le lion éternel, qui s'avance dans sa majesté triomphante et dans son illusion généreuse. Les conditions du bas-relief sont ici très-bien comprises ; l'œuvre, concentrée et puissante, est empreinte d'une sérénité héroïque.

Les années qui suivirent ne furent pas moins fécondes pour M. Barye. Il avait alors des clients assez haut placés. La *Gazelle morte* et l'*Ours dans son auge*, qu'il exposa au Salon de 1834, et qui eurent un succès si vif, appartenaient au duc d'Orléans ; l'*Éléphant* lui avait été commandé par le duc de Nemours ; un beau groupe, le *Jeune Lion terrassant un Cheval* avait été modelé pour le duc de Luynes. Les aquarelles du peintre sculpteur étaient également recherchées par les connaisseurs qu'un peu d'originalité n'épouvante pas. Ce succès se renouvela aux Salons de 1835 et de 1836 où M. Barye exposa successivement les exemplaires en bronze du *Tigre*, destiné au ministère de l'Intérieur, et du *Lion au Serpent*, du jardin des Tuileries, œuvres glorieuses, dont nous avons déjà parlé.

A partir de 1837 commence dans la vie de M. Barye un entr'acte qui dura dix ans. Que faisait l'artiste pendant cette période silencieuse ? Il vivait retiré sous sa tente, et nul n'allait l'y chercher. Un fait de quelque importance, il est vrai, s'était passé aux approches du Salon. Le jury avait refusé les bronzes de M. Barye !... Certes, nous n'apportons aucune amertume dans ces études sur l'art moderne, mais pourquoi faut-il que toutes les fois que nous avons à raconter la vie d'un maître contemporain nous ayons à nous heurter fatalement contre l'éternelle injustice de l'ancienne Académie ? M. Barye, si rudement trempé qu'il fût, sentit vivement le coup qui lui était porté et qui l'atteignait en pleine poitrine, au moment où il venait de montrer le *Lion* des Tuileries, celui de la Bastille, et vingt autres chefs-d'œuvre, à l'heure où la gloire lui souriait, où de grands travaux lui étaient annoncés, où un ministre projetait de lui faire décorer les quatre coins du pont de la Concorde, où il ébauchait dans sa pensée un immense travail, le couronnement de l'arc de triomphe de l'Étoile. Il se sentit blessé au fond du cœur, et, justement irrité, il n'exposa plus. Il ne reparut au Salon que lorsque, après la révolution de Février, un jury librement élu par les artistes eut remplacé la juridiction académique.

Exilé du Louvre, M. Barye ne resta pas inactif. Il travailla pour

quelques amateurs intelligents, il travailla surtout pour lui. C'est de ce temps que date cette prodigieuse quantité de bronzes, grands ou petits, qui, pour la plupart, représentent des animaux, et qui, considérés par les marchands comme des produits industriels, en raison sans doute de leur dimension restreinte, appartiennent par leur caractère à l'art le plus pur. M. Barye s'était fait éditeur de ses modèles ; il avait pris une patente de bronzier, et il eut la scélératesse insigne de vendre lui-même ses productions, audace qui, aux yeux de quelques-uns de ses concurrents, parut excessive et fâcheuse. On a vu, en 1855, à l'Exposition universelle, et plus tard, à l'exposition organisée aux Champs-Élysées par l'Union centrale des arts appliqués à l'industrie, les pièces principales de cette collection, qui est à elle seule tout un musée. Les animaux y sont en grand nombre, mais on y peut admirer aussi des figurines ou des groupes, comme l'*Amazone*, le *Cavalier tartare*, le *Général Bonaparte*, *Gaston de Foix*, le *Thésée combattant le Minotaure*, et d'autres bronzes, flambeaux, coupes, candélabres, qui sont plus particulièrement destinés à la décoration des maisons heureuses. Ces œuvres ne sont pas toutes de la même date ; elles montrent dans leur variété infinie tantôt une recherche dans le sens de la vie accentuée à la moderne, tantôt une tendance vers la concentration des types chers à l'antiquité. Un fait digne de remarque, c'est que, si sévères qu'ils soient d'intention et de caractère, plusieurs de ces bronzes contiennent cette chose exquise, que les vrais maîtres possèdent seuls, la grâce. M. Barye a fait peu de figures de femmes. Habile à traduire les colères des bêtes fauves, leurs crinières hérissées, leurs bonds superbes et farouches, il était peut-être moins à l'aise devant ces créatures, pour lesquelles la nudité est une parure et qui, désarmées, sont d'autant plus redoutables. Affronter le lion et trembler devant la femme, c'est montrer qu'on a conscience du vrai danger. M. Barye se hasarda cependant, et en ses jours de courage il modela les *Trois Grâces*, les figures assises de Vénus, de Junon et de Minerve supportant une vasque, et *Angélique montée sur l'Hippogriffe*. Toutes ces femmes sont sœurs. Elles ont l'élégance des lignes, la puissance du dessin, et, avec cela, je ne sais quelle fleur d'épiderme, quelles carnations assouplies qui donnent à penser qu'en les modelant sous son ébauchoir M. Barye s'est souvenu des chasseresses et des sirènes de Rubens. Le travail des chairs est gras, opulent, on oserait presque dire lumineux. Ici se reconnaît l'artiste qui avait un instant traversé l'atelier de Gros, qui s'était laissé charmer par la couleur, et qui avait fréquenté le Louvre à l'heure où, jeune comme lui, Delacroix y faisait d'admirables copies d'après les tableaux de la galerie de Médicis. Ce qui domine, dans

ces figures féminines de M. Barye, c'est la recherche du mouvement juste, le parti pris de la silhouette élégante et le sentiment de la vie.

Nous ne pousserons pas plus avant l'examen détaillé de ces bronzes, que M. Barye a produits pour la plupart pendant les loisirs forcés qui lui étaient faits. Son imagination s'est ainsi dépensée en menue monnaie ; mais sa gloire n'y a point perdu, car ces animaux et ces groupes de petite dimension sont entrés dans les ateliers, dans les cabinets sérieux, et y ont apporté avec eux le nom du maître. Sous la patine verte qui les recouvre, ces bronzes, — et nous n'en voudrions pas citer d'autre



LIONNE.

exemple que la *Lionne* qui illustre cette page, — ont quelque chose d'austère qui sied à la décoration des maisons laborieuses. Les romanciers modernes ne s'y sont point trompés. Lorsqu'ils ont à décrire l'intérieur de l'appartement d'un héros lettré, ils ont bien soin de placer sur la cheminée de son cabinet de travail un ou deux bronzes de M. Barye. Ce détail est justement observé. Au milieu du luxe de mauvais aloi qui les entoure, des dorures étincelantes et des colifichets à la mode, beaucoup d'honnêtes gens ont aimé à décorer leurs demeures de ces bronzes empreints d'une si grande allure et d'un si puissant caractère. Rien n'est sain comme d'avoir chez soi quelques-unes de ces œuvres où revit le sentiment du grand art.

Pendant que M. Barye enrichissait ainsi sa ménagerie, l'administration des Beaux-Arts se souvint de lui, et lui demanda, à une date que je ne

saurais préciser, mais qui est antérieure à 1841, une figure de sainte Clotilde pour la nouvelle église de la Madeleine. L'idée peut paraître étrange. M. Barye n'avait pas avec les saints un commerce très-assidu ; mais, à tout prendre, son talent n'était ni plus ni moins religieux que celui de Pradier, d'Antonin Moine, de Marochetti et des autres sculpteurs qui décoraient le temple de M. Huvé. M. Barye s'exécuta : il fit, et, je le crois, sans enthousiasme, une *Sainte Clotilde* de marbre qu'on peut voir aujourd'hui dans une des chapelles de la Madeleine. « Cette figure, a dit Planche, n'est pas dépourvue de mérite : le visage est empreint d'une gravité sereine ; la draperie est ajustée avec grâce. » C'est vrai, et j'ajoute que, bien que le travail du marbre ne soit pas poussé assez loin dans les parties nues, la tête robuste et pensive, les bras opulents, ont quelque chose de florentin. Je reconnais que M. Barye peut, comme tout autre, sculpter des saints et des saintes ; mais il me semble qu'il connaît encore mieux les lions, les panthères et les tigres.

M. Barye, après cette infidélité d'un jour, se hâta de revenir à ses amis. On le croyait inactif ou lassé lorsqu'il reparut tout à coup en 1847 avec une œuvre de la plus haute valeur, un véritable morceau de maîtrise. C'est le *Lion au repos*, qui fut placé aux Tuileries après la Révolution. Il y est encore, attendant une destination définitive qui lui sera, dit-on, prochainement donnée. Une note communiquée, il y a six mois, à un journal de province, nous a appris que le noble animal doit être installé, avec un pendant, au droit des colonnes qui décorent, sur le quai, le guichet de l'Empereur. Les piédestaux sont dressés, et bientôt sans doute les deux lions occuperont aux portes du palais une place digne d'eux.

Comparer le *Lion combattant un Serpent* avec le *Lion au repos*, c'est montrer quel travail s'était opéré dans l'esprit de M. Barye, de 1832 à 1847, et dire quel chemin il avait parcouru. Assurément les deux œuvres sortent de la même main ; mais si le premier lion est une admirable promesse, le second est le pur chef-d'œuvre d'un maître parvenu à réaliser son idéal. Ici, rien n'est donné au pittoresque, à la recherche de la vie individuelle, au portrait ; tout va à la vérité suprême, à la grandeur. Le drame est encore cherché, mais il est trouvé dans le parallélisme des formes au repos et presque dans l'immobilité. Le lion est assis, il est calme, et, comme l'a dit le poète, « il regarde vaguement quelque part. » Mais quelle puissante vitalité dans cette rêverie, et quel terrible réveil, si l'on osait réveiller le monstre !

Au temps de ses débuts et dans sa première manière, M. Barye avait été, avant tout, un naturaliste, un amoureux de la vérité. Il la poursui-

vait dans l'attitude de ses modèles, dans le détail exact, dans la physiologie particulière : ce sont là les qualités du *Lion* de 1832. Celles du *Lion* de 1847 sont autres et meilleures. Ce n'est pas tel ou tel individu que nous avons sous les yeux, c'est l'espèce dans son essence et dans sa loi. Le type s'y généralise, la dominante s'accuse par de larges accents, tout s'agrandit par une sorte de simplification héroïque. M. Barye montait ainsi du particulier à l'universel, de l'anecdotique au monumental. C'était faire dans l'art un pas immense et glorieux. Un événement aussi notable dans l'histoire de notre école ne pouvait passer inaperçu. Lorsque ce *Lion* fut placé dans le jardin des Tuileries, les préoccupations publiques étaient ailleurs ; nous avions tous l'esprit tendu vers d'autres visées ; et, cependant, nul d'entre nous ne se trouva face à face avec cette puissante représentation de la force sans ressentir au cœur la commotion électrique que produit le spectacle des œuvres où resplendit l'idéal. Depuis lors, ce fier *Lion* a fait son chemin dans le monde ; une longue admiration l'a consacré ; l'Académie des beaux-arts de Saint-Petersbourg en a demandé un moule ; c'est un modèle, un type, un classique. Où qu'on le place, il sera superbe, dans son immobilité sculpturale, et dans son mystère de sphinx.

Les événements de 1848 permirent aux artistes de manifester l'estime qu'ils professaient pour M. Barye. Dès que le droit leur eut été rendu d'élire eux-mêmes le jury des expositions, ils ne manquèrent pas d'inscrire son nom sur les listes victorieuses : ces élections se sont plusieurs fois renouvelées, et M. Barye a presque toujours été honoré des fonctions de juré. Sans attacher plus d'importance qu'il ne convient à ces manifestations réitérées de l'opinion des artistes, il est permis de les signaler. Elles ont évidemment un sens. Elles disent que M. Barye, qu'on a essayé de proscrire, et dont le talent n'est pas goûté des académiciens, a une très-grande situation dans l'art contemporain.

La nouvelle administration de 1848 sembla vouloir réparer envers M. Barye l'injuste indifférence que la direction des Beaux-Arts avait fait paraître à son égard pendant les dix années qui venaient de s'écouler. Comme on le savait habile à toutes les choses du métier, on le nomma directeur de l'atelier des moulages au Louvre, la pensée de l'administration étant de donner une certaine extension à ce département et de créer, pour la reproduction des grandes œuvres de la statuaire, un établissement analogue à la chalcographie, qui venait d'être réorganisée. On sait que ce projet ne reçut qu'un commencement d'exécution ¹.

1. On trouvera quelques détails sur l'atelier des moulages du Louvre et sur l'œuvre de M. Barye dans le livre, trop peu connu en France, de M. Bayle Saint-John,

Dans son atelier du Louvre, M. Barye se remit avec ardeur au travail. C'est alors que, sous l'influence d'une cohabitation plus intime avec les œuvres éternelles, il modela le groupe qui lui avait été commandé par le ministre de l'Intérieur, le *Centaure et le Lapithe*, et un autre morceau admirable, le *Jaguar dévorant un lièvre*. Exposés au Salon de 1851, les modèles en plâtre de ces deux ouvrages y obtinrent un succès



THÉSÉE COMBATTANT LE CENTAURE BIÉNOR.

(Musée du Puy.)

éclatant. Le *Jaguar*, coulé en bronze l'année suivante, est aujourd'hui au musée du Luxembourg. L'autre groupe a changé de nom : il est devenu le *Thésée combattant le centaure Biénor* : il a aussi reçu, dans l'édition en bronze, quelques corrections qui en ont fait un chef-d'œuvre. L'exemple officiel, qu'on a revu à l'Exposition universelle de Londres en 1862,

The Louvre, or Biography of a museum (Londres 1855). Le critique anglais place notre sculpteur au premier rang de l'école contemporaine.

appartient au musée du Puy : il en existe, on le sait, une réduction de proportion moyenne. Mais ici le format importe peu, l'œuvre de M. Barye étant de celles qui n'empruntent pas leur grandeur à leur dimension.

Il nous souvient d'avoir célébré jadis le *Combat de Thésée et du Centaure*. Ce que nous disions en 1851, nous pourrions, s'il était décent de se réimprimer, le redire aujourd'hui. Jeune, mais déjà fort et musclé comme l'athlète antique, le héros a vaillamment sauté sur la croupe de Biénor qui fuyait devant lui : il l'arrête dans sa course effrénée : d'une main il le saisit à la gorge et va l'étouffer ; de l'autre, il brandit une massue qui va bruyamment retomber sur la tête du centaure et en faire jaillir au loin le sang et la vie. Groupe admirable par l'intelligence du sujet et par l'exécution. Deux fois robuste en sa double nature, Biénor est un colosse de vigueur auprès du jeune Thésée ; mais la victoire reste au plus digne, au plus beau. L'homme écrase l'animal hybride : le héros fait la loi au monstre.

On retrouvait dans le *Combat de Thésée et du Centaure* les qualités habituelles de M. Barye, l'expression, le mouvement, la science de la forme, la nouveauté de l'invention ; mais il y avait quelque chose de plus, une force contenue, une énergie concentrée, et je ne sais quelle sobriété dans la violence qui indiquait, dans le talent de l'artiste, une transformation nouvelle, un pas de plus fait dans la voie du grand art. Ce n'est pas sans profit que M. Barye avait vécu au Louvre dans la contemplation des chefs-d'œuvre de la statuaire grecque : sa manière s'était purifiée en s'agrandissant, il savait comment la forme s'idéalise par l'élimination du détail inutile, et, chose rare aux jours où nous sommes, il était arrivé au sentiment vrai de l'art antique.

En même temps, le *Jaguar dévorant un lièvre* le montrait fidèle à ses premières études et de plus en plus maître dans le drame. On connaît cette œuvre puissante. La terrible bête, à la tête plate, aux petits yeux ronds, à l'échine souple et nerveuse, est étendue le ventre contre terre, et, avec ses deux pattes de devant, avec ses dents cruellement actives, elle déchire, elle broie un pauvre lièvre, inoffensive victime qui tout à l'heure courait dans les herbes parfumées. Poignante image de la destruction et de la mort ! Il semble qu'entre les mâchoires serrées du jaguar on entende craquer les os du lièvre, tant le vainqueur met de zèle à dévorer sa proie, tant il est absorbé dans son carnage, depuis le museau qui fouille dans le sang jusqu'à la queue qui se roidit à demi et qui s'associe aux douceurs du meurtre. On sent dans ce groupe la dure loi de la violence triomphante, ce que Michelet appelle « la fatalité du

ventre, » et cette nécessité douloureuse qui fait que, pour certains êtres, la vie n'est qu'un crime permanent.

Après ces deux coups de maître, M. Barye rentra un instant dans la retraite, mais il reparut à l'Exposition universelle de 1855 dans son double rôle de sculpteur et de fabricant de bronzes. Au Salon de l'avenue Montaigne, il se contenta d'exposer le *Jaguar* dont nous venons de parler; au palais des Champs-Élysées, il envoya les meilleures pièces de son atelier de bronzier. C'était mériter deux succès à la fois : on sait qu'il les obtint, et qu'au lendemain de cette double victoire il fut nommé officier de la Légion d'honneur (14 novembre).

Nous touchons aux œuvres récentes de M. Barye, et presque à ses œuvres d'hier. L'administration des Beaux-Arts ne pouvait oublier un si vaillant artiste dans la répartition des immenses travaux de sculpture qu'exigeait la décoration du nouveau Louvre. Il fut question un moment de lui confier l'exécution du fronton du pavillon central qui fait face aux Tuileries : la nouvelle fut même annoncée par les journaux (septembre 1856). Elle n'était malheureusement pas exacte. On demanda à M. Barye les quatre groupes de pierre qui décorent, vis-à-vis le square du Carrousel, les façades du pavillon Denon et du pavillon Richelieu. La gravure, qui orne la première page de cet article, indiquera mieux que nous ne pourrions le faire avec des mots la place que ces groupes occupent dans l'un de ces pavillons au-dessus des colonnes du second étage. Nous avouerons que nous n'avons jamais bien vu les groupes de M. Barye; c'est notre faute sans doute, mais c'est celle aussi de l'architecte qui les a mis à des hauteurs extrêmes, à des distances qui défient la perspicacité du télescope. Autant qu'en peut juger l'œil humain, ces groupes, quelque peu écrasés par les sculptures à grand fracas qui les environnent, sont composés avec beaucoup de goût et de science, et se découpent en silhouettes heureuses. Les figures d'enfants sont conçues dans un sentiment michel-angesque : l'aspect général est sagement décoratif. Si ces groupes ne produisent pas plus d'effet, c'est à cause de leur entourage. Le chant de M. Barye est étouffé par les cris de ses voisins. Dans l'ornementation de cette architecture agitée, où tous les détails parlent à la fois, où les consoles dansent la tête en bas, il était vraiment difficile de se hausser au diapason indiqué. En un pareil milieu, le cavalier Bernin lui-même paraîtrait froid.

La dernière œuvre de M. Barye est une statue équestre de Napoléon I^{er}, qu'il a exécutée en 1864 et qui joue le rôle principal dans le vaste monument élevé à Ajaccio en l'honneur de l'empereur et de ses frères. C'est à peine si quelques privilégiés ont pu voir cette figure : le public n'en

a connu que le modèle, au tiers de l'exécution, qui a paru à la dernière exposition de l'Union centrale des arts appliqués à l'industrie. L'œuvre est des plus sévères : vêtu à l'antique, Napoléon I^{er} monte un cheval nerveux et de haute race, le plus beau cheval assurément qu'ait modelé M. Barye, bien que, à certains égards, il puisse paraître trop fin et trop moderne. L'empereur, couronné de lauriers comme un triomphateur, tient à la main un globe surmonté d'une Victoire. L'artiste a dû, un peu malgré lui sans doute, revêtir de dorure la couronne et quelques autres détails : le bronze n'avait pas besoin de ces ornements. Nous espérons que le vent de la Méditerranée les fera disparaître peu à peu sous ses âpres caresses d'hiver. L'œuvre, grave et fière, a un accent un peu sauvage, qui contraste heureusement avec la manière propre et mesquine dont ces grands sujets historiques ont été plus d'une fois traités de notre temps.

Cette statue, nous l'avons dit, n'a pas été montrée au public, et nous le regrettons. Ceux qui s'intéressent aux travaux du courageux artiste ont dû se contenter, en ces dernières années, d'étudier les œuvres déjà connues qu'il avait envoyées en 1863 à l'exposition de l'Union centrale des arts appliqués à l'industrie. Et puisque le nom de cette société revient sous notre plume, c'est le moment de dire que M. Barye a été l'un des premiers à s'intéresser à sa création et à prêter à l'institution naissante le concours de son expérience et de sa renommée. Dès l'origine, M. Barye a été nommé président de la commission consultative, et les membres de l'Union centrale ne pouvaient faire un choix plus significatif. Pour beaucoup d'entre nous, ce nom, qui appartient à l'art pur et à l'art décoratif, a été comme le résumé des tendances de l'association nouvelle.

Le progrès des arts industriels a toujours été une des préoccupations de M. Barye. Homme du xvi^e siècle égaré dans notre temps, il n'a cessé de penser qu'un peu de fantaisie ou de grâce pouvait s'ajouter à l'utile. C'était sa conviction lorsqu'il travaillait pour Fauconnier, et il y est demeuré fidèle. Il a bien souvent fait succéder à l'œuvre héroïque l'œuvre purement décorative ou usuelle. On a de lui des flambeaux, un lustre, un garde-cendre, et même une écritoire. Parmi les pièces de ce genre que le public ne connaît pas, il faut citer la grande pendule qui orne un des salons de l'hôtel de M. Pereire. Le motif de cette pendule qui se développe en éventail est des plus simples : Apollon, conduisant son char, se présente de face ; des deux côtés s'avancent les Heures, figures légères qui tiennent la bride des chevaux. Les types sont empruntés à ce que l'antiquité nous a laissé de plus pur et de plus char-

mant ; les chevaux d'Apollon sont admirables dans leur allure savamment rythmée. Il est fâcheux que cette pendule, véritablement monumentale, ait été dorée à outrance. Nous ne connaissons, parmi les productions de l'art industriel moderne, aucune œuvre qui puisse lui être comparée, et Versailles, au temps de ses splendeurs, n'a rien eu de plus beau dans son mobilier royal.

M. Barye, qui croit à la grande unité de l'art, s'est exprimé dans tous les langages. L'ébauchoir est son instrument préféré, mais il l'a quitté plus d'une fois pour le pinceau, le crayon ou la pointe. Nous avons dit un mot de ses peintures trop rares. Son œuvre, comme lithographe, n'est pas considérable : nous ne connaissons guère que le *Jeune Axis*, dont un exemplaire a paru à la vente Lacombe, et les quelques pièces (lions, chats, etc.) que possédait son ami Eugène Delacroix. M. Barye a gravé à l'eau-forte, en 1834, une planche qui orne le *Musée* d'Alexandre Decamps et qui reproduit le groupe en plâtre qu'il avait exposé au Salon de la même année, le *Combat d'un Cerf avec un Lynx*. Ces œuvres, disons-le, n'ont pas une grande signification. C'est dans ses aquarelles qu'il faut étudier M. Barye, c'est là qu'il est maître. Elles sont d'ordinaire très-simples de composition et d'effet ; mais elles vont loin dans l'expression. C'est un lion errant dans les solitudes¹, un tigre se débattant dans les jungles avec un serpent, une biche dressant sa charmante tête effarée au milieu d'une clairière, un combat de fauves, une panthère endormie au soleil, tout un monde d'animaux craintifs ou terribles, indolents ou furieux. Le paysage joue un grand rôle dans ces aquarelles : souvent les fonds sont lourds, l'horizon est fermé, les ciels sont opaques, l'air ne circule pas entre les plans ; malgré ces défauts, qui ont causé un certain effroi aux profanes, et que nous ne voulons pas dissimuler, ces peintures ont un cachet saisissant, une rare intensité de poésie, quelque chose qui ressemble au bas-relief ou à la médaille. Les amateurs délicats ont toujours goûté la haute saveur de ces aquarelles, qui ne sont pour M. Barye qu'un délassement et un repos. Lorsqu'il a ainsi fixé sur le papier une attitude ou une impression, il revient à ses outils de sculpteur, à la terre que modèle sa main savante, au bronze, gardien fidèle de sa pensée.

Et maintenant, faut-il dire la dernière aventure de M. Barye ? Il l'a sans doute oubliée, mais nous nous en souvenons, et nous la rappelons ici parce qu'elle complète le récit de sa vie. Cédant aux conseils d'amis

1. Cette aquarelle, une des plus belles de M. Barye, a été décrite par Théophile Gautier et gravée dans la *Gazette*, t. V, p. 327.

qu'il aurait peut-être aussi bien fait de ne pas écouter, M. Barye consentit à se laisser présenter à l'Académie des Beaux-Arts qui, dans sa séance du 28 juillet 1866, devait donner un successeur à M. Jaley. M. Barye obtint neuf voix, et naturellement il ne fut point nommé. C'était dans l'ordre. Aux concours de l'école, il avait été battu par MM. Vatinelle et Jacquot : il devait, à l'élection académique, être vaincu par M. Bonnassieux. M. Barye est-il donc un ennemi ?

Mais qu'importe ? C'est là le petit côté de la question, et nous nous reprochons d'y avoir si longtemps insisté. Jamais les vrais artistes n'ont travaillé pour le succès banal ; indifférents aux choses vaines, ils n'ont d'autre ambition, d'autre besoin que d'exprimer les émotions de leur cœur et de donner à leur pensée une forme que les intelligents comprendront. A ce point de vue, le seul qui doive occuper la critique et l'histoire, M. Barye n'a rien à regretter. Une vie secrète ou débordante anime les moindres créations qui sont sorties de sa main laborieuse ; il a la notion du portrait, comme il a le sentiment du monumental ; il est intime et il est grand : l'avenir lui appartient. Il le sait peut-être. Et voilà pourquoi, au milieu des difficultés dont on a essayé d'entraver sa marche, il s'avance doux, tranquille et fier ; voilà pourquoi, lorsqu'on lui parle des minces honneurs qui lui manquent, et des grands travaux qui auraient pu lui être confiés, et de la guerre injuste qu'on lui a faite, il se contente de répondre par un fin sourire.

PAUL MANTZ.



LA TOUR

I.



UELQUEFOIS dans ces collections d'amateurs logées au quatrième étage d'une maison de Paris, et qui représentent l'occupation, la privation et la joie de toute une vie, il arrive d'apercevoir, sur un coin de mur, un petit cadre noir¹, au bas duquel un bout de papier porte d'une vieille écriture, d'une encre jaunie, un nom qui se laisse à peine lire. Là dedans, dans le châssis de sapin, sous un verre à vitre, il y a une feuille de papier qui a dû être bleue autrefois, et qui a maintenant le *passé* du temps : elle est de travers dans le cadre, l'encadreur n'a fait que plier en quatre la grande feuille, et l'a fourrée tant bien que mal dans le bois noir. Vous regardez ce qu'il y a sur le papier : quelques coups de crayon de couleur heurtés, de larges lumières à la craie, des balafres de sanguine et de noir, rien que cela, — et c'est une tête. Vous regardez toujours; cette tête vient à vous, elle sort du cadre, s'enlève du papier, et il vous semble n'avoir jamais vu, dans aucun dessin de n'importe quelle école, une pareille représentation d'une figure, quelque chose de crayonné qui fût autant quelqu'un de vivant. Et à mesure que vos yeux étudient, votre admiration croît devant cette brutalité créatrice et cette puissance d'animation, devant cette science incomparable de l'anatomie du visage humain, l'armature des traits, l'indication de l'orbiculaire enchâssant les yeux, le rendu prodigieux

1. Ce petit cadre noir est le cadre dans lequel La Tour avait encadré toutes ses *préparations*, préparations qu'il semble avoir précieusement gardées jusqu'à sa mort, et dont il avait fait autour de lui comme un musée. C'est dans ces cadres noirs qu'on les retrouvait encore, il y a quelques années, au Musée de Saint-Quentin.

gieux du sens et du lacis des muscles expressifs, des élévateurs du nez et de la lèvre, du *risorius* qui fait le sourire et l'ironie de la bouche... Qu'est-ce donc, cette tête dans ce mauvais cadre? Un premier jet, une ébauche, l'empoignement au premier coup d'une ressemblance, ce qu'on appelle en langue d'art une *préparation* de La Tour, — un de ces chefs-d'œuvre qui arrachaient à Gérard ce cri d'humilité : « On nous pilerait tous dans un mortier, Gros, Girodet, Guérin et moi, tous les G, qu'on ne tirerait pas de nous un morceau comme celui-ci! ¹ »

II

La Tour naquit à Saint-Quentin en 1704 ². Son père était un musicien attaché au chapitre royal de la Collégiale. Il eut l'enfance ordinaire et légendaire de presque tous les peintres : au collège, sous le principalat de Nicolas Desjardins, il couvrait ses cahiers, grecs et latins, avec l'image de tout ce qu'il voyait, des croquis de la classe, de ses camarades, du magister et de sa fêrule ³. Cette vocation toucha peu son père qui avait l'idée d'en faire un ingénieur, malgré sa vue courte. Cependant, en dépit des corrections, l'enfant persistait dans ses goûts, copiait à la plume toutes les estampes qu'il trouvait, mangeait son petit argent d'écolier à acheter des crayons et des modèles de dessin. Au milieu de cela, tombaient à Saint-Quentin des académies dessinées par le peintre Vernansal et apportées par un de ses élèves : le jeune La Tour les voyait, et, pris de la passion d'en faire autant, il déclarait vouloir être peintre à son père,

1. *La Tour*, par M. Charles Blanc. *Histoire des peintres de toutes les écoles*. Paris, Renouard.

2. Nous donnons ici l'acte de naissance de La Tour, d'après M. Ch. Desmazes. (*Maurice-Quentin de La Tour*. 1854.)

« Paroisse Saint-Jacques, année 1704.

« Le cinquième de septembre est né et a été baptisé par le soussigné, prêtre curé, Maurice-Quentin, fils légitime de M^e François de La Tour, chantre, et de Reine Zanar, sa femme. Le parrain, M^e Maurice Mégniol; la marraine, demoiselle Marie Méniolle, épouse de noble homme M^e Jean Boutillier l'ainé, ancien mayeur de cette ville, lesquels ont signé.

« Signé : MAURICE MÉNIOLLE, MARIE MÉNIOLLE, DE LA TOUR et MAILLET, curé. »

3. Les biographes parlent d'une vue de Saint-Quentin dessinée dans ce temps par le jeune homme, et offert à Nicolas Desjardins. Le dessin, conservé au Musée de Saint-Quentin sous le n^o 94, et attribué à La Tour père, ne serait-il pas cette vue?

qui, pénétré d'idées bourgeoises et sans nulle confiance dans ce métier hasardeux, opposait à cette fantaisie d'enfant un refus net et dur. Alors le jeune homme se sauvait à Paris : il avait à peine quinze ans.

L'intérêt de ces détails, que l'on trouve dans l'*Abeceuario* de Mariette, est de nous faire voir, contrairement au récit du chanoine Du Plaquet et du chevalier Bucelly d'Estrées, l'arrivée de La Tour sur le pavé de Paris, non plus en peintre déjà connu, mais en véritable échappé de collège, sans ressource, sans talent, armé déjà pourtant d'un caractère, et prêt à affronter la vie et l'avenir avec le courage des vraies vocations. Ne connaissant personne de l'art à Paris, et ayant lu sur une estampe le nom de Tardieu le graveur, il lui avait écrit pour lui demander aide et conseil ; et Tardieu, croyant que le jeune homme voulait se faire graveur, lui avait répondu qu'il pouvait se mettre en chemin et venir le trouver. A son arrivée, quand le jeune homme lui eut dit qu'il voulait se faire peintre, grand embarras. Où le placer ? Tardieu a l'idée de penser à Delaunay qui tenait boutique de tableaux sur le quai de Gesvres. Là, La Tour est refusé. Vernānsal, chez qui on le conduit, ne lui fait pas un meilleur accueil. Enfin, il trouve à entrer chez Spœde, peintre médiocre, mais bonhomme, chez lequel il travaille avec la volonté d'un homme qui a tout à apprendre et à conquérir.

Les biographes Saint-Quentinois placent tout au début de sa carrière un voyage à Reims, où le peintre alla, disent-ils, ne se trouvant pas assez riche pour faire le voyage d'Italie, et désirant étudier les œuvres laissées dans la ville historique par les artistes que le sacre de nos rois y attirait. Les détails si précis donnés par Mariette, et qui ne laissent aucun doute sur l'échappée de La Tour à Paris, nous permettent de reporter à une date bien plus présumable ce voyage du peintre à Reims. Rappelons-nous que La Tour est venu à Paris à quinze ans, c'est-à-dire vers 1719. Il y est resté quelques années. Quelle occasion a pu vers ce temps le faire aller à Reims ? N'est-ce pas le sacre de Louis XV, qui a lieu le 25 octobre 1722 ? La Tour a dix-huit ans ; il a reconnu la faiblesse des talents, l'insuffisance des leçons de son maître ; il veut essayer sa fortune, travailler à sa guise. Quelle plus belle chance, pour les débuts d'un peintre de portraits inconnu comme lui, que le sacre, le concours de tout ce monde, des célébrités, des étrangers, de la haute noblesse ! La même pensée, le même espoir, mêlé peut-être au désir d'étudier dans les Flandres Rubens et Van Dick, le mène, quelques années après ce séjour à Reims, à ce congrès de Cambrai, indiqué depuis 1720 et ouvert en janvier 1724 ; grand congrès où toutes les puissances de l'Europe envoyèrent pour terminer entre l'Empereur et l'Espagne les

questions non réglées par la paix de Bade; grand congrès où, dans le long temps que dura l'assemblée, « les cuisiniers, au dire de Saint-Simon, eurent plus d'affaires que leurs maîtres; » vrai camp du Drap d'or de la diplomatie d'alors, dont le faste, la lutte ruineuse, l'émulation folle à qui aurait le plus de carrosses et d'équipages magnifiques, le plus de gentils-hommes de suite, le plus de riches livrées de toutes façons, faillirent amener un règlement économique pour les entrées et la suite des ambassadeurs de toute l'Europe ¹. L'endroit était bon pour toutes les industries de luxe qui y affluaient. Dans l'ostentation, l'entraînement de dépense, le mouvement de société, le fracas de publicité de ce monde, il y avait de l'argent et du bruit à gagner pour un peintre. Un talent devait y être bientôt reconnu et prôné. A peine La Tour avait-il fait là quelques portraits, que leur ressemblance inspirait à chacun le désir d'être peint par le jeune peintre. Il peignait l'ambassadrice d'Espagne. L'ambassadeur d'Angleterre lui ayant offert un logement dans son hôtel à Londres, il passait en Angleterre. Le haut patronage sous lequel il se présentait le faisait réussir. Il ramassait des guinées, et, après un assez court séjour, il revenait à Paris avec les germes d'un vrai talent, et un peu d'or qui assurait la liberté à son travail. Toutefois, craignant de perdre à Paris le bénéfice de ses succès à Londres, sachant l'instinct de l'homme et du Français à admirer les talents de l'étranger, le rusé Picard avait la spirituelle idée d'exploiter le commencement d'anglomanie du siècle : il se donnait et se faisait annoncer comme un *peintre anglais* ².

III

La Tour peignait ses portraits au pastel. L'irritabilité de ses nerfs, la délicatesse de sa santé, l'avaient forcé d'abandonner la pratique de la peinture à l'huile ³. En se consacrant à ce genre de peinture aux crayons de couleur, où il devait trouver son génie, il suivait son temps. Il

1. *Mémoires complets et authentiques du duc de Saint-Simon*. 1858. Vol. XVIII.

2. *Éloge historique de M. Maurice-Quentin de La Tour*, peintre du Roi, conseiller de l'Académie royale de peinture et de sculpture de Paris, et honoraire de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts d'Amiens, fondateur de l'école royale gratuite de dessin de la ville de Saint-Quentin, prononcé le 2 mai 1788 à l'hôtel de ville de Saint-Quentin par M. l'abbé Du Plaquet. A Saint-Quentin. F. T. Hautoy. 1789. — *Mémoires de la société des sciences, arts, belles-lettres et agriculture de la ville de Saint-Quentin*. 1834-36. *Notice historique sur Maurice-Quentin de La Tour*, par M. de Bucelly d'Estrées.

3. Les amateurs doivent renoncer, croyons-nous, à voir ou à acheter de la pein-

obéissait à cette mode qui semblait ranimer et renouveler, dans la France du XVIII^e siècle, le goût des *crayons* français du XVI^e. Et qui sait s'il n'y eut pas dans sa vocation une influence de ce passage de la Rosalba à Paris, en 1720 et en 1721? La Tour avait pu assister à ce triomphe du pastel, à cette fortune des crayons de la Vénitienne, visitée par le Régent, recherchée du plus grand monde, écrasée de commandes et d'argent, sollicitée, suppliée pour un portrait par les Parabère et les de Prie¹, les plus hautes dames de la cour, prises au charme de cet art donnant à la femme je ne sais quelle légère vie de nuage, un souffle de ressemblance dans une fleur de couleur. Quoi qu'il en soit, La Tour bénéficiait bien vite de cette popularité faite au pastel par la Rosalba. « Il mettait peu de temps à ses portraits, dit Mariette, ne fatiguait point ses modèles, les faisait ressemblants, n'était pas cher. La presse était grande. Il devint le *peintre banal*. »

Vers ce temps, quelques portraits qu'il avait faits pour la famille de Boullongne étant tombés sous les yeux de Louis de Boullongne, le premier peintre du Roi y découvrant, sous le lâché du faire, le don natif qui met la ressemblance au bout d'une main de portraitiste, voulut voir La Tour, l'encouragea, lui promit un avenir s'il voulait travailler. Et ne serait-ce pas la voix de Boullongne, qui, au milieu des compliments unanimes donnés à un portrait terminé du jeune peintre, lui jeta ce conseil sévère : « Dessinez, jeune homme, dessinez longtemps² ! » grande parole qui sauva La Tour du métier. Renonçant au gain, aux faciles succès, il resta deux ans sans peindre, enfermé et enfoncé dans l'étude du dessin ; et de ces deux ans d'application passés à se chercher, des années d'efforts qui les suivent, conseillées et guidées par l'amitié de Largillière et de Restout³, il sort ce grand dessinateur, le plus grand,

ture à l'huile de La Tour. Il n'en existe pas un échantillon authentique qui puisse servir de morceau de comparaison. Les têtes à l'huile exposées au musée de Saint-Quentin n'ont rien qui puisse justifier une attribution à La Tour. Une légende du pays voudrait lui donner une peinture possédée par M. Rigaut : un portrait de femme, en mantelet de dentelle noire sur une robe rouge, des mitaines de satin aux mains. Trois petits traits sur le petit doigt, en manière de coups de pastel, ne suffisent guère à baptiser La Tour ce portrait qui n'a pour lui ni la signature du faire, ni la recommandation d'une tradition bien authentique ; portrait d'ailleurs fort ordinaire, et dans le genre de ceux que nous voyons journellement attribuer dans les ventes à Chardin ou à Tocqué.

1. *Diario degli anni MDCCXX et MDCCXXI scritto di propria mano in Parigi Da Rosalba Carriera dipintrice famosa*. In Venezia, MDCCXCIII.

2. Notice de Du Plaquet.

3. « Il m'avoua qu'il devait infiniment aux conseils de Restout, le seul homme

le plus fort, le plus profond de toute l'école française, le dessinateur physionomiste; il sort ce pastelliste tout nouveau, s'élevant à la puissance, à la solidité, à toutes les énergies d'effet avec ces crayons de tendresse et de caresse, uniquement faits, semble-t-il, pour exprimer le pulpeux du fruit, le velouté de l'épiderme, le « duvet » des habillements du temps; il sort ce créateur du pastel, qui de cet art de femmes s'adressant à la femme, des dessins de la Rosalba, de cette peinture de coquetterie flottante, à demi fixée, volatile, pareille à la poussière de la grâce, tiré et fait lever un art mâle, large et sérieux, une peinture d'une telle intensité d'expression, d'un tel relief et d'une telle illusion de vie, que cette peinture arrive à menacer, à inquiéter toute l'autre peinture, et qu'un moment les portes de l'Académie se ferment par peur au genre du maître ¹.

IV

La Tour commence à exposer en 1737 ². A cette première exposition,

du même talent qui lui ait paru vraiment communicatif; que c'était le peintre qui lui avait appris à faire tourner une tête et à faire circuler l'air entre la figure et le fond en reflétant le côté éclairé sur le fond et le fond sur le côté ombré; que, soit la faute de Restout, soit la sienne, il avait eu toutes les peines du monde à saisir ce principe, malgré sa simplicité; que, lorsque le reflet est trop fort ou trop faible, en général vous ne rendez pas la nature, que vous êtes faible ou dur, et que vous n'êtes plus ni vrai ni harmonieux. » *Le Salon de 1769*, par Diderot, publié par M. Walferdin. *Revue de Paris*, septembre 1857.

1. L'Académie résout de ne plus recevoir de peintres en pastel. *Lettre sur la peinture, la sculpture et l'architecture*. 1749. — Sur cette résolution, un peintre en pastel du nom de Loir quitte le pastel pour la sculpture. C'est ce Loir, et non La Tour, qui avait déjà modelé un portrait de Vanloo et une figure du satyre Marsyas. *Réflexions nouvelles d'un amateur des beaux-arts*. — A mesure que les succès de La Tour grandissent, ce mouvement d'hostilité, de jalousie contre le pastel s'accuse plus nettement. *Le Jugement d'un amateur sur l'Exposition des tableaux* dit, en 1753 : « M. La Tour a poussé le pastel au point de faire craindre qu'il ne dégoûte de la peinture. » La même année, le *Salon* se plaint de ce « qu'on préfère le pastel pour les portraits à l'huile; » et le critique attaque le pastel, sa crudité, sa poussière farineuse, sa touche « dure et désagréable, que l'art et le talent ne peuvent sauver. Il est vrai que la glace lui donne un vernis brillant, mais elle déguise les défauts sans les détruire. Elle n'empêche pas que le grain du crayon ne se détache par la suite, et que la fleur de la peinture ne disparaisse peu à peu. L'esprit qui anime les pastels de M. de La Tour en a imposé. »

2. Voici la liste des expositions de La Tour :

il est remarqué, reconnu : le *Mercure* signale l'effet de son envoi sur le public.

L'année suivante, dans le flux et le reflux des spectateurs, la foule

1737.

Addition des agréés.

Sur la face à droite de l'escalier; à côté du portrait de MADAME DE MONTMARTEL :

Deux portraits en pastel, l'un représentant MADAME BOUCHER et l'autre celui de l'auteur, qui rit.

1738.

Le portrait en pastel de M. RESTOUT, professeur de l'Académie, dessinant sur un portefeuille.

Un portrait en pastel représentant madame de ***, habillée avec un mantelet polonais, réfléchissant, un livre à la main.

Un portrait au pastel de MADEMOISELLE DE LA BOISSIÈRE, ayant les mains dans un manchon, appuyée sur une fenêtre.

Autre, représentant madame RESTOUT en coiffure.

(Le *Mercure de France* mentionne à cette exposition le portrait de M. MANSARD, architecte, non mentionné dans le livret.)

1739.

Le portrait en pastel de M. DE FONTPERTUIS, conseiller au Parlement.

Au-dessous, celui de M. DUPOUCH, appuyé sur un fauteuil.

Un portrait au pastel représentant le FRÈRE FIACRE de Nazareth.

1740.

Un portrait en pastel représentant M. DE BACHAUMONT.

Autre représentant MADAME DURET dans une bordure ovale.

Un portrait jusqu'aux genoux de M. de ***, qui prend du tabac.

1741.

Un tableau en pastel de 6 pieds 2 pouces de hauteur sur 4 pieds 8 pouces de large, représentant M. LE PRÉSIDENT DE RIEU en robe rouge, assis dans un fauteuil, tenant un livre, dont il va ouvrir le feuillet, avec les attributs qui composent un cabinet, comme bibliothèque, table, paravent et un tapis de Turquie sous les pieds.

Autre tableau représentant le buste d'un nègre qui attache le bouton de sa chemise.

1742.

Le portrait de madame la PRÉSIDENTE DE RIEU, en habit de bal, tenant un masque. Celui de MADEMOISELLE SALÉ, habillée comme elle est chez elle.

Celui de M. l'abbé ***, assis sur le bras d'un fauteuil, lisant à la lumière un in-folio.

(C'est sans nul doute l'ABBÉ HUBERT, conservé au musée de Saint-Quentin.)

Celui de M. DUMONT LE ROMAIN, professeur de l'Académie royale de peinture et de sculpture, jouant de la guitare.

Un petit buste de l'auteur, ayant le bord de son chapeau rabattu.

s'arrête, stationne devant ces portraits frappants de vérité, dont le *Mercur*e note brièvement et naïvement le succès, en les marquant de l'astérisque avec lequel il désigne les morceaux les plus remarqués au

1743.

Un portrait au pastel représentant M. LE DUC DE VILLARS, gouverneur de Provence, chevalier de la Toison d'or.

Autre représentant M. ***.

(Le *Mercur*e nous apprend que ce portrait est celui de PAROCEL, peintre de l'Académie.)

Autre, représentant mademoiselle de ***.

1743.

LE ROY.

LE DAUPHIN.

M. ORRY, ministre d'État, contrôleur général, peint en grand.

M. ***, amy de l'auteur, aussi en grand.

(Marianne, dans cet *Abecedario*, nous donne le nom de cet ami : M. DUVAL d'ESPINOY, secrétaire du Roi.)

Plusieurs autres portraits sous le même numéro.

1746.

Quatre portraits au pastel sous le même numéro.

{Les *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*, 1746, nomment deux de ces portraits : le peintre RESTOUT et PARIS-MONTMARTEL.)

1747.

Plusieurs portraits au pastel sous le même numéro.

(Le *Mercur*e et la *Lettre sur l'exposition des ouvrages de peinture de l'année 1747* nomment, dans l'ordre où ils sont placés du côté de l'escalier, les portraits suivants : MADAME LA COMTESSE DE LOWENDAL, M. LE MARÉCHAL DE SAXE; de l'autre : M. LE DUC D'YORCK, MADAME DE MONTMARTEL; plus bas, au milieu : M. LE COMTE DE CLERMONT; à sa droite, M. LE MOINE, sculpteur, M. BINET, M. l'abbé LE BLANC; à sa gauche, M. GABRIEL, premier architecte du Roi, M. CUPIS, M. MONDONVILLE.)

1748.

Portraits en pastel représentant :

LE ROI.

LA REINE.

LE DAUPHIN.

LE PRINCE ÉDOUARD.

M. le MARÉCHAL DE BELLE-ISLE.

M. le MARÉCHAL DE SAXE.

M. le MARÉCHAL DE LOWENDAL.

M. le COMTE DE SASSENAGE.

M. ***.

M. ***.

Salon. Le public va au Restout, à ce joli portrait de mademoiselle de la Boissière, que nous retrouvons dans la gravure de Petit, avec son attitude aisée, naturelle, et, selon le mot du temps, « artistement négligée » :

(Les *Réflexions sur quelques circonstances présentes*, 1748, nomment ces deux derniers portraits : M. SAVALETTE père, M. SAVALETTE fils. Le portrait de M. Savalette père fut réexposé, en 1780, au *Salon de correspondance* de la Blancherie.)

M. DE MONCRIF, de l'Académie française.

Madame ***.

M. DU CLOS, de l'Académie française et belles-lettres.

Madame ***.

M. DU MONT LE ROMAIN, adjoint à recteur.

1750.

Plusieurs têtes au pastel, sous le même numéro.

1751.

Plusieurs portraits au pastel sous le même numéro.

(Le *Mercure* nous permet de nommer parmi ces portraits M. DE LA REYNIÈRE, MADAME DE LA REYNIÈRE et M. DILLE.)

1753.

Le portrait de MADAME LE COMTE, tenant un papier de musique.

Celui de MADAME DE GELI.

Madame DE MONDONVILLE, appuyée sur un clavecin.

(Ce portrait fut exposé, avec celui de M. DE MONDONVILLE, au *Salon de correspondance*, en 1782.)

MADAME HUET, avec un petit chien.

MADemoiselle FERRAND, méditant sur Newton.

MADemoiselle GABRIEL.

M. le MARQUIS DE VOYER, lieutenant général des armées du Roy, inspecteur général de la cavalerie, honoraire associé libre de l'Académie royale de peinture et de sculpture.

M. le MARQUIS DE MONTALEMBERT, mestre de camp de cavalerie, gouverneur de Villeneuve d'Avignon, associé libre de l'Académie royale des sciences.

M. DE SILVESTRE, écuyer, premier peintre du Roy de Pologne, directeur de l'Académie royale de peinture et de sculpture.

M. DE BACHAUMONT, amateur.

M. WATELET, receveur général des finances, honoraire associé libre de l'Académie royale de peinture et de sculpture.

M. NIVELLE DE LA CHAUSSÉE, de l'Académie française.

M. DUCLOS, des Académies française et des inscriptions, historiographe de France.

M. L'ABBÉ NOLLET, maître de physique de M. le Dauphin; de l'Académie royale des sciences et de la Société royale de Londres.

M. DE LA CONDAMINE, chevalier de Saint-Lazare, de l'Académie royale des sciences, de la Société royale de Londres et de l'Académie de Berlin.

tête nue, en coiffure plate, à demi souriante, la mine intelligente, malicieuse, les yeux noirs et éveillés, charmant type de la laide piquante, enveloppée dans cette toilette à la polonaise, de soie, de fourrure et de

M. ROUSSEAU, citoyen de Genève.

M. MANELLI, jouant dans l'opéra du *Maître de musique* le rôle de l'impresario.

4755.

Le portrait de madame la MARQUISE DE POMPADOUR, peint au pastel, de 5 pieds 1/2 de haut sur 4 pieds de large.

4757.

Plusieurs portraits peints au pastel sous le même numéro.

(Le *Mercure* nomme parmi ces portraits le médecin TRONCHIN, le directeur de l'Opéra-Comique MONNET et la grande chanteuse FEL. Il mentionne encore un capucin, dont l'*Éloge de La Tour*, par Du Plaquet, nous révèle le nom : c'est le PÈRE EMMA-NUEL, capucin de Saint-Quentin, le confesseur de la jeunesse du peintre.)

4759.

Plusieurs portraits en pastel sous le même numéro.

4764.

Plusieurs tableaux en pastel sous le même numéro.

(Le *Mercure de France* et les *Observations d'une société d'amateurs* nous donnent cette année-là les noms du COMTE DE LUSACE, de CRÉBILLON le tragique, du DUC DE BOURGOGNE, de MADAME LA DAUPHINE, de M. BERTIN. Le *Salon* de Diderot nomme M. LAIDEGUIVE, notaire.)

4763.

Portraits en pastel :

MONSEIGNEUR LE DAUPHIN.

MADAME LA DAUPHINE.

MONSEIGNEUR LE DUC DE BERRY.

MONSEIGNEUR LE COMTE DE PROVENCE.

LE PRINCE CLÉMENT DE SAXE.

LA PRINCESSE CHRISTINE DE SAXE.

Autres portraits sous le même numéro.

(Le *Mercure* et la *Description des tableaux exposés au salon du Louvre* mentionnent, dans ces portraits innomés, le portrait de LEMOINE, le sculpteur.)

4767.

Le livret de l'Exposition de 1767 ne mentionne rien de La Tour. Le *Salon* de Diderot indique de lui, cette année-là, l'ébauche d'une tête de femme, le portrait de l'oculiste DEMOURS et de l'abbé DE LATTIGNANT.

4769.

Plusieurs têtes sous le même numéro.

dentelle, qu'aime le pastelliste, les deux coudes appuyés sur la pierre d'appui d'une fenêtre, les deux mains cachées dans un petit manchon qui

(La *Lettre sur le Salon de peinture de 1769* parle de quatre portraits de La Tour, parmi lesquels elle cite le portrait de GRAVELOT.)

1771.

(Le livret ne mentionne rien cette année de La Tour; mais le *Mercur* parle de trois pastels dont le *Dialogue sur la peinture* nous apprend l'arrivée tardive au Salon, et sans doute après l'impression du livret.)

1773.

Plusieurs têtes sous le même numéro.

Ajoutons à cette liste des expositions la liste des portraits gravés d'après La Tour. Nous ne mentionnons pas les gravures modernes, parmi lesquelles nous ne connaissons de reproductions de portraits inédits que M^{me} de Pompadour, gravée par Massard, et M^{me} de Mondonville, gravée par de Montaut.

La Tour (en chapeau bordé), pastel de Saint-Quentin, gravé par son ami G. F. Schmidt, graveur du roi, en 1772. In-fol.

La Tour (coiffé d'un petit bonnet), gravé par son ami Schmidt. 1742, in-fol.

(Schmidt dit, dans son catalogue : « On a des épreuves avant la lettre, mais elles sont rares. »)

La Tour, gravé par son ami Smith. Londres, 1751.

(Schmidt dit, à propos de cette copie, dont le graveur anglais a cherché à enlever la vente avec une mise en scène de son cru : « On a fait en Angleterre une copie plus petite de ce portrait, en manière noire. Elle est assez fidèle, excepté dans les accessoires. Au lieu d'une porte fermée, elle offre une femme vue par le dos, levant sa chemise et montrant le derrière. Nous laissons au lecteur à juger de ce trait de satire. On aperçoit aussi sur le canevas du chevalet l'esquisse d'une femme qui lève sa chemise et montre son devant, ce qui n'est pas dans l'original. »)

— Messire Jean Paris de Montmartel, la tête d'après M. Q. de La Tour, l'habillement et le fond dessinés et le tout conduit par C. N. Cochin le fils, gravé par L. J. Cathelin. Gr. in-fol.

— Charles-Louis-Auguste Fouquet de Belle-Isle, duc de Gisors, pair et maréchal de France. De la Tour, *effigiem pinxit. Moitte, sculptor regis tabulam integram delin. et sculp.* In-fol. — Ce portrait a encore été gravé par Mellini et Vangelisti.

— Woldemar de Lowendal, maréchal de France. Les ornements inventés par Gravelot. Gravé par Will. 1749, in-fol. — Gravé encore par Levesque et Romanet.

— Jean Restout, peintre ordinaire du Roy, gravé par Moitte. 1771, in-fol.

— Jacques Dumont le Romain, peintre du Roy, gravé par J. J. Flipart. In-fol.

— René Fremin, sculpteur, gravé par P. L. Surugue le fils. 1747, in-fol.

— Charles Richer de Roddes de la Morlière, gravé par Lépicié. In-fol.

— Marie-Gabrielle-Louise de la Fontaine Solare de la Boissière, gravé par Petit. In-fol.

— Antoine Vicentini, dit Thomassin, gravé par T. Bertrand. In-fol.

— Sylvia, actrice, gravé par Surugue le fils. In-4.

raccommoderait, dit l'auteur de la *Lettre à la marquise de S. P. R.*, les femmes les plus brouillées avec ces petits manchons ¹.

En 1739, le portrait populaire de l'exposition de La Tour était le père Fiacre, quêteur des PP. de Nazareth, un personnage des plus répandus dans le monde et que venaient reconnaître au Salon tous les enfants de Paris; « portrait impatientant de ressemblance, » s'écrie un critique. Un nouveau côté du talent du peintre apparaissait là : devant ce personnage marqué de tous les symptômes de son état, et de tous les signes de sa robe, commençait dans le public la reconnaissance du singulier genre de La Tour à peindre le métier, l'état, le caractère social de ses personnages². Et le succès de son Salon l'amenait à peindre, à quelques mois de là, la maîtresse du Roi, madame de Mailly³.

En 1740, son exposition de trois pastels est un triomphe. Les gazettes parlent d'une explosion d'admiration.

— Marie, princesse de Pologne, reine de France et de Navarre, gravé par Petit. In-4.

— Louis, dauphin de France, gravé par Petit. In-4. — Encore gravé par Basan, Aubert, Larmessin.

— Joseph de Saxe, dauphine de France, gravé par Petit fils. In-4. — Encore gravé par Aubert.

— Marc-René de Montalembert, gravé par A. de Saint-Aubin. In-4.

— Crébillon, gravé par Moitte. In-4. — Gravé encore par Cathelin et Ingouf junior. 4784.

— L'abbé Nollet, gravé par Molès, 1771, in-4. — Gravé encore par Beauvarlet.

— De Moncrif, gravé par Cathelin. In-4.

— Hubert Gravelot, gravé par Massard. In-4. — Encore gravé par Gaucher.

— Pierre Demours, médecin oculiste, gravé par Masquelier. 1792, in-4.

— Bernard le Bovier de Fontenelle, gravé par Dupin. Chez Odieuvre. In-8.

— J. J. Rousseau, gravé par A. de Saint-Aubin. In-4. — Gravé encore par Ficquet, etc.

— Voltaire, gravé par Cathelin. In-4. — Gravé encore par Ficquet, etc.

— D'Alembert, gravé par Maviez. 1788, in-8. — Encore gravé par Dagoty, etc.

— Nivelles de la Chaussée, gravé par Jugouf junior. In-8.

— Sophie Arnould dans le rôle de Zyrphé de l'opéra de *Zelindor*, gravé par Bourgeois de la Richardière. In-8.

— Charles Duclos, de l'Académie française, gravé par Duflos. In-12.

Le catalogue Paignon-Dijonval mentionne encore : Charles, prince de Galles, gravé par M. Aubert.

1. *Description raisonnée des tableaux exposés au Louvre*. Lettre à M^{me} la marquise de S. P. R. 1738.

2. *Description raisonnée des tableaux exposés au Salon du Louvre*. 1739.

3. « 23 décembre 1739. L'on peint actuellement madame de Mailly en pastel. C'est un nommé La Tour. » *Mémoires du duc de Luynes*, vol. III.

En 1741, le pastelliste, jaloux d'élever et d'agrandir son genre, arrivait à l'exposition avec un portrait composé et de dimension supérieure à toutes ses autres œuvres. Il montrait dans un grand pastel, — un *tableau*, comme il est dit dans le livret du Salon, — le président de Rieux, vêtu d'une simarre noire et d'une robe rouge, assis dans son cabinet, sur un fauteuil de velours cramoisi, adossé à un paravent, et ayant sur sa droite une table couverte d'un tapis de velours bleu enrichi d'une crépine d'or; grand morceau qui faisait s'extasier sur chacun de ses détails : la perruque, le rabat, la dentelle, la légèreté du cheveu, la finesse de la trame du linge et l'apprêt de l'ouvrière, la délicatesse et le dessin immense de la dentelle, tout cela se voyait, se sentait. Ce n'était plus du crayon, c'était de la « *saxe même* ; M. de La Tour avait le secret de toutes les manufactures. » La tabatière sur la table, une tabatière de ces *Maubois entrelassées*, et une plume un peu jaspée d'encre sur ses barbes, étaient le dernier mot de l'illusion. Un chef-d'œuvre sans prix, — disaient les critiques et le public, parmi lesquels courait le bruit que le cadre et la glace seuls avaient coûté cinquante louis¹.

En 1742, l'année où deux pièces de vers du *Recueil* de Maurepas célèbrent son beau portrait de l'ambassadeur turc², c'est la même affluence, la même foule devant ses pastels. On les assiège, on ne veut pas les quitter, on y revient. La curiosité ne se rassasie pas de voir le portrait de Mademoiselle Salé³, « comme elle est chez elle, » un portrait d'intimité, de déshabillé familial et galant, où la célèbre danseuse est représentée dans la vérité et la simplicité d'une pose d'habitude, assise sur un fauteuil de damas vert, « les bras à côté l'un de l'autre, les mains avancées vers les coudes, » sans gants, en habit couleur de rose⁴. Et cette année-là, il y a une recrudescence, un déchaînement de vers des Pesselier en l'honneur de La Tour.

Les expositions se suivent, les envois de La Tour se succèdent, l'enthousiasme augmente; les acclamations de l'admiration publique étouffent l'envie, la jalousie, déchaînées par ce genre de peinture qui

1. Lettre à M. de Poiresson-Chamarande, au sujet des tableaux exposés au Salon du Louvre. 1741.

2. *Recueil* manuscrit de Maurepas, vol. XXXI.

3. Ce portrait, décrit en 1741 dans le *Mercure*, fut sans doute exposé cette année-là sans être mentionné au livret, après l'impression duquel il est à présumer qu'il arriva, comme certains autres pastels de La Tour. — Voyez sur le « *chez elle* » des grandes danseuses et des grandes chanteuses de l'Opéra du temps les curieux détails donnés par le *Code de Cythère ou Lit de justice d'amour*. A Érotopolis, 1746.

4. *Mercure de France*, septembre-octobre 1741.

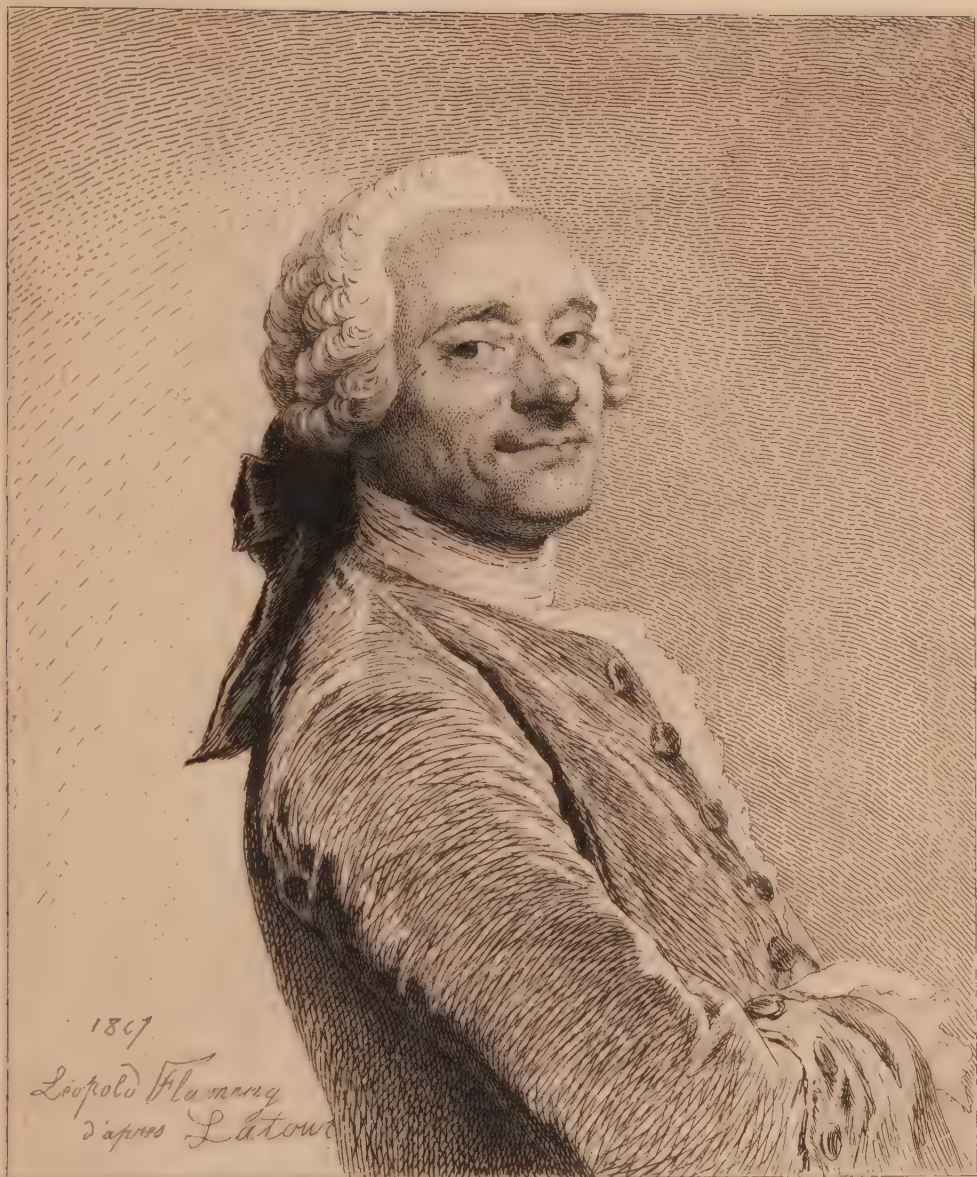
fait déjà concurrence à la peinture à l'huile, lui prend de ses clients et de sa gloire, lui enlève des talents comme Coppel ne peignant plus qu'au crayon et devenant le charmant pastelliste du portrait de madame de Mouchy en toilette de bal masqué.

En 1745, par les portraits du Roi, du Dauphin, du ministre d'État Orry, La Tour touche à la cour, à ce Versailles où il va demain avoir ses grandes entrées et faire éclater tout haut ses caprices.

En 1746, il donne au Salon le portrait de Montmartel. On croirait voir le roi de l'argent du temps, dans ce financier que nous représente la gravure de Cochin⁴, tranquille et majestueux, le regard hautain et froid, la bouche grande et fermée, assis pesamment et carrément, les jambes croisées, dans la sereine et sévère digestion du million, un peu renversé dans son fauteuil doré, les bas roulés, le brocart tendu sur un ventre arrondi, les mains au repos, dans des manchettes de valenciennes, contre les chamarrures superbes de son habit. Et que d'opulence l'encadre ! La rocaille s'élève tout autour de lui à une espèce de somptuosité ronflante ; et l'écrasante splendeur du rococo éclate dans ce cabinet, ces boiseries, ces tapisseries, ces ors, ces cuivres, ces sculptures, ces ciselures, cet éblouissement de meubles chantournés qui

4. Il faut s'arrêter ici sur une indication qui n'a fait réfléchir aucun des biographes de La Tour. La gravure de ce portrait porte au bas la mention : « La tête seulement d'après M. La Tour, l'habillement et le fond dessinés et le tout conduit par C. N. Cochin. » A l'extrême rigueur, cela pourrait s'entendre d'une gravure dont la tête aurait été faite d'après l'original, et le restant d'après une réduction dessinée par Cochin. Mais nous trouvons au bas d'un autre portrait en pied, celui du maréchal de Belle-Isle : « *De La Tour effigiem pinxit ; Moitte, sculptor regis, tabulam integram delin. et sculp.* » Dans ce portrait encore, la tête seule est attribuée à La Tour. Ces deux mentions positives, si on les rapproche du peu de détail accordé à ces deux pastels par les critiques de Salon, pastels perdus d'ailleurs, et sur lesquels on ne peut vérifier la touche de La Tour, ces deux mentions attestent sans réplique que ces deux portraits, sans doute d'une dimension semblable à ses têtes ou à ses mi-corps ordinaires, ont été ainsi agrandis et arrangés pour la gravure par des mains étrangères. Quoique nous ayons entendu dans la bouche d'une fille de M. Lebas de Courmont, le traducteur de *Vasari*, et un des amis de La Tour, cette tradition, qu'elle tenait de son père, que La Tour ne peignait jamais que la tête et qu'il renvoyait à un spécialiste pour les étoffes, cette terminaison de ses pastels par un autre, pastelliste ou graveur, n'a dû être que très-accidentelle dans l'œuvre du maître. Nous en avons pour preuve l'harmonie générale, le travail d'une même main, de ces pastels ordonnancés, la grande part d'éloge faite au portraitiste par le temps pour sa science des détails, des étoffes, des accessoires dans les portraits du Rieux et de la Pompadour, pour cette illusion de vérité des objets, des livres, des porcelaines, que le grand peintre sait toucher d'une touche si personnelle, et dont il accompagne avec tant de goût ses figures.





sont des bijoux d'art. Estampe magnifique : la Richesse n'eut jamais de plus riche portrait.

En 1747, La Tour envoie au Salon onze pastels que la notoriété diverse des personnages, grands ou connus, recommande à l'intérêt. Le portrait de l'abbé Le Blanc était reconnu pour un des plus forts pastels de La Tour, celui de M. de Mondonville pour un des plus piquants. On trouvait dans ce dernier, paraissant écouter si son violon est d'accord, un admirable naturel d'attitude, une expression parlante, une flamme des yeux où se voyait l'impatience de l'inspiration et le génie du musicien¹.

En 1748, La Tour avait une exposition encore plus nombreuse. Sa liste commençait comme la première page de l'Almanach royal : le Roi, la Reine, le Dauphin. Et les portraits de la Reine, celui du duc de Belle-Isle, celui de Dumont le Romain dans sa robe de chambre rayée, étaient proclamés comparables à ce qu'il avait fait de plus beau².

En 1750, l'année où des vers du *Mercur*e nous apprennent qu'il a sur le chevalet le portrait de Sylvia, le Salon est pour La Tour une victoire, et une victoire sur un rival que son écrasante supériorité relègue d'un coup au second rang. Il y avait un agrée dont les pastels, depuis 1746, portaient ombrage à La Tour. « Il craignait, dit Diderot, que le public ne pût sentir que par une comparaison directe l'intervalle qui les séparait. » Une idée d'assez vilaine malice vient à La Tour : il propose son portrait à peindre à son rival. Celui-ci s'y refuse par modestie. La Tour insiste, le presse, décide enfin, à force d'insistance, l'innocent artiste qui peint le maître en surtout noir³. Pendant qu'il travaille, La Tour se met sournoisement de son côté à se peindre. Arrive l'exposition. Peronneau, c'était l'agréé, expose le portrait du maître, un La Tour en surtout noir, en gilet de brocart rose galonné d'or, la main passée dans le jabot de dentelle, — un très-beau et très-fin portrait qui tient aujourd'hui vaillamment sa place au Musée de Saint-Quentin, au milieu de tous les pastels de son grand rival. La Tour semble avoir malignement posé pour ce portrait, un lendemain de plaisir⁴, relevant de fatigue : sa figure encore

1. *Lettre sur l'exposition des ouvrages de peinture de l'année 1747.*

2. *Réflexions sur quelques circonstances présentes, contenant deux lettres sur l'exposition des tableaux au Louvre cette année 1748.*

3. *Salon de 1750.*

4. Un livre du temps, rare et inconnu, qui révèle un La Bruyère religieux du XVIII^e siècle, l'*École de l'homme*, 1752, lance à ce propos cette épigramme amère à La Tour : « Prends ton temps pour te peindre, ambitieux *Toural* ; tu es en bonne humeur, tes yeux brillent, et tu as le teint clair et vif. Saisis le moment ; peins-toi. Une longue insomnie te rend aujourd'hui le visage terni, tu as la vue chargée par un cruel mal de

jeune, matoise et futée, se laisse voir là, usée et tirée, avec le teint et la paupière rougis d'un roué. Mais au beau milieu de ce succès de Peronneau, voilà le portrait de La Tour par La Tour qui paraît¹. La Tour s'est entendu avec Chardin pour le placer à côté du portrait en surtout noir. Et Peronneau est tué par le voisinage. La Tour avait fait un tour de fourbe. Du reste, Peronneau s'en releva. Contrairement à l'assertion des biographes de La Tour, son concurrent ne s'expatria pas en Danemark. Il resta en France, et les Salons de 1751, de 1753, de 1755, nous le montrent avec une réputation vivante. Il semble le peintre officiel des demoiselles de l'Opéra, des *demoisillons* à noms amoureux et vagues, qui s'appellent au livret mademoiselle Rosalie, mademoiselle Silanie. En même temps, des princesses comme la princesse de Condé lui donnent la préférence sur La Tour. Enfin, des académiciens tels que Oudry, Adam, Lemoine, continuent à demander à ses crayons leurs portraits ou ceux de leurs femmes. Et l'on aurait tort de faire, à côté de La Tour, une si petite figure de son émule : dans ce portrait qui nous reste de lui au Louvre, d'un homme en habit gris, le ragoût des petites touches, le modelage dans le tapotage, le travail artiste, léger, spirituel, le verdâtre corrégien des demi-teintes d'où s'enlèvent des tons de santé et le rose du front, du nez, des pommettes, du menton, l'animation riante de toute la tête, nous montrent un artiste que La Tour a eu raison de redouter, et qui, en marchant derrière lui, a souvent dû l'atteindre.

En 1753, le public, tout accoutumé qu'il était à cette féconde production de chefs-d'œuvre par le portraitiste, ne laissait pas que d'être un peu surpris en lui voyant exposer dix-huit portraits. Au milieu de cette véritable galerie, la curiosité se pressait devant un portrait de Rousseau qui avait manqué se fâcher avec son peintre, dit Fréron, pour s'être trouvé trop mollement assis sur une chaise garnie de paille et dont les bâtons étaient ornés de pommes : un banc, une pierre, ou même la terre, il n'aurait voulu que cela². La préférence des amateurs se portait sur madame

tête, tu es bouffi, méconnaissable. Qu'attends-tu ? Peut-il y avoir un instant plus propre pour faire faire un portrait qui ne te ressemble pas ? Ne l'échappe point ; cours chez ton rival, aide encore l'occasion qui travaille contre lui : fais-toi peindre ; paye, et largement. »

1. Ce portrait n'est point, comme le dit Diderot, le portrait de La Tour en chapeau rabattu, la moitié du visage dans la demi-teinte et le reste du corps éclairé, exposé en 1742. Ce n'est point non plus le portrait riant exposé en 1737 et publié par Schmidt en 1743. C'est un portrait qui figurait parmi les quatre têtes anonymes exposées en 1756.

2. Ce portrait, dans lequel Diderot ne voyait que « l'auteur du *Devin de village*, bien habillé, bien peigné, et ridiculement assis sur une chaise, » d'abord destiné à M^{me} d'Épinay, fut donné par Rousseau à la maréchale de Luxembourg. La Tour fit de

Lecomte, la maîtresse de Watelet, tenant un papier de musique d'une main qui semblait sortir du cadre, au bout d'un bras ayant le clair-obscur et la couleur d'un morceau peint à l'huile¹. Ils faisaient aussi grande estime du portrait de Sylvestre, touché de cette façon avec laquelle La Tour semblait vouloir parler spécialement au goût des peintres. Car, presque dans toute sa longue carrière et à toutes ses expositions, il est à noter que le pastelliste eut deux manières : l'une pour le public, l'autre pour les artistes, la première fondue, la seconde libre et heurtée. La remarque en avait déjà été faite en 1741 lors du contraste entre le faire du président de Rieux et celui du nègre ; en 1746, entre le Restout visant à l'effet presque brutal par les touches posées, non mariées du visage, et le Pâris-Montmartel d'un travail si moelleux et si raccordé. A ce moment, vers cette exposition, la manière artistique de La Tour commençait à dominer chez lui ; et au Salon de cette année, la critique constate l'entraînement du pastelliste à cette touche moins caressée, même dans ses portraits de femmes².

V.

La Tour est maintenant arrivé à la plus haute fortune de l'art. Le voilà connu, célèbre, en pleine possession de sa réputation. Il est du monde, de la plus grande société, de la meilleure compagnie, des dîners du lundi de Madame Geoffrin, où Mariette le voit venir assidûment pendant des années. Il est de cette agréable et *opéradique* société de M. de la Popelinière à sa maison de Passy³. Il est de l'intime familiarité du ministre Orry. Il a les plus charmantes, les plus flatteuses relations, des liaisons de grands seigneurs, de littérateurs, de savants. Son atelier, dans son logement du Louvre, ce palais dont l'ancienne monarchie avait fait

Rousseau un second portrait, que Rousseau voulut bien accepter, et duquel il remercia La Tour en lui écrivant « que cet admirable portrait lui rendait, en quelque sorte, l'original respectable. » Un de ces portraits est à Saint-Quentin ; l'autre, selon une indication de M. Mantz, serait chez M. Coindet, de Genève. Une très-belle préparation d'un de ces portraits de Rousseau appartient à M. Eudoxe Marcille.

1. *Observations sur les ouvrages de MM. de l'Académie de peinture et de sculpture.* 1753.

2. *Sentiments d'un amateur sur l'Exposition des tableaux du Louvre.* 1753. — *Lettre à un ami sur l'Exposition des tableaux faite dans le grand salon du Louvre* le 25 août 1753.

3. *Mémoires de Marmontel.*

l'hôtel royal de l'art, son atelier au n° 8¹ voit passer tout le siècle : Nollet, son bon voisin, Crébillon, l'abbé Hubert, dont il aimait tant la conversation ; le vainqueur de Fontenoy, auquel il fit avoir, selon une légende des biographes, sa pension de 200,000 livres sur les états d'Artois ; Paulmy d'Argenson, Mondonville, Buffon, la Condamine, Duclos, Helvétius, Dupuis, d'Alembert, Diderot, tout le personnel de l'Encyclopédie, l'Académie des philosophes ; Restout qu'il appelait « son maître, » le sculpteur Lemoine qui a fait son buste², Largillière qui avait encouragé ses débuts, Rigaud, dont il avait vaincu la jalousie et qui était venu chercher son amitié après son pastel de Louis XV, Gravelot qui lui dessinait l'encadrement de ses portraits gravés, Carle Vanloo, Pigalle, Vernet, Parrocel, Greuze. Il gagne tout l'argent qu'il veut. A sa table largement servie s'asseyent tous les jours des compatriotes, des amis, dont il promène l'après-dîner avec lui dans le jardin de l'Infante³. Au milieu de cette vie de large aisance, d'une simplicité opulente, frottée à toutes les gloires, à tous les grands esprits, à tous les grands talents du temps, un billet d'ami, de l'abbé Le Blanc⁴, nous montre l'artiste passant de son atelier dans les coulisses, allant perdre la fatigue de son travail dans des parties avec les comédiennes, gaies parties, fins soupers, soirées délicieuses, d'où devait sortir la passion qui remplira la vie du célibataire, et fera à l'octogénaire boire ses derniers verres de vin à la mémoire de sa maîtresse. Nommer la femme, la chanteuse pour laquelle le poète Cahusac mourut fou dans les loges de Charenton, du regret de ne l'avoir pas épousée⁵, la chanteuse pour laquelle le chroniqueur Grimm tomba malade de cette singulière maladie d'amour, de la léthargie que raconte Rousseau, la chanteuse qui créa la Colette du *Devin de village*, la chanteuse à la voix si légère, la chanteuse « au timbre d'argent⁶, » nommer mademoiselle Fel, c'est expliquer ce grand et long amour de La Tour. Nous la retrouvons au Musée de Saint-Quentin ; tête étrange, imprévue et charmante, qui semble dépaylée là, au milieu de cette galerie de femmes du XVIII^e siècle, avec son front pur, ses grands sourcils, la langueur de ses grands yeux

1. Ce logement fut accordé à La Tour en 1750.

2. C'est aux dîners de Lemoine, où venaient Le Kain, l'avocat Gerbier, Grétry, que madame Lebrun fit connaissance de La Tour. Voyez ses *Mémoires*.

3. *Mémoires de Diderot*. Septembre 1765.

4. Lettre de l'abbé Le Blanc à La Tour, sans date. Remise au lendemain d'une partie qui n'a pu s'exécuter jeudi, à cause d'une répétition dont mademoiselle (le nom est biffé) ne pouvait se dispenser. *Catalogue de Laverdet*. Octobre 1862.

5. *Le Colporteur*, par Chevrier.

6. *La Bigarrure*, vol. IX.

noirs veloutés de cils dans les coins, son nez grec, ses traits droits, sa bouche paresseuse, son ovale long, tout cet ensemble de physionomie exotique si bien couronnée par cette coiffure, un mouchoir de gaze liséré d'or, coupant ce front de travers, descendant sur l'œil droit, chatouillant une tempe, et remontant sur le bouquet de fleurettes piqué à l'autre : ainsi l'on se figurerait une Levantine, rapportée d'Orient sur une page de l'album d'un Liotard ; ou plutôt telle on rêverait l'Haydée de Don Juan¹.

Latour est riche, il est amoureux, il est heureux. Dans le portrait qu'a gravé Schmidt, où le peintre s'est représenté, dit l'annonce du *Mercur* de 1743, dans le négligé pittoresque de son costume d'atelier, et où son geste moque le carillonnage à la porte de l'abbé Hubert²,

1. Les derniers biographes de La Tour n'ont pas hésité à lire et à reconnaître mademoiselle Fel dans mademoiselle Fay, le nom historique de ce portrait. Sans doute, la ressemblance des deux noms, la presque similitude de leur prononciation, la tradition, le portrait de mademoiselle Fel exposé en 1757, la répétition qu'en exposa Ducreux, l'élève de La Tour, au Salon de conversation, le genre de relations de La Tour, l'intimité dans laquelle la grande chanteuse vivait avec les amis du peintre, presque toutes les vraisemblances doivent faire supposer que la maîtresse de La Tour fut bien la Fel, et non une Fay, également actrice, mais oubliée par le bruit et les almanachs de théâtre du temps. Pourtant on regrette qu'il n'y ait pas un document positif pour vous ôter là-dessus l'inquiétude qui vous vient en lisant dans un catalogue d'autographes une réclamation signée en 1844 d'une Fay, mère de Léontine Fay, réclamant contre sa démission à l'Opéra, et montrant le nom de Fay déjà attaché au théâtre. (*Catalogue mensuel de Laverdet*. Septembre-octobre 1863, n° 7050.)

2. De l'abbé Hubert, et non de l'abbé Le Blanc. Car, en dépit de l'allégation de Bucelly d'Estrées affirmant le goût de La Tour pour la conversation de l'abbé Hubert, il y avait des jours où le peintre en était fatigué. Nous en trouvons la preuve dans les deux descriptions que Schmidt donne, dans le catalogue de son œuvre, des deux portraits qu'il a gravés de La Tour :

« N° 50. Le portrait de La Tour. Il est représenté à mi-corps, regardant par une fenêtre, sur laquelle il s'appuie, et montre de la main gauche une porte fermée qu'on voit dans le fond ; il a la mine riante. Derrière lui il y a un chevalet. Voici l'occasion qui lui donna l'idée de se peindre dans cette attitude. M. de La Tour avoit parmi ses amis un certain abbé qui venoit le voir très-fréquemment, et passoit souvent une partie de la journée chez lui, sans s'apercevoir qu'il l'incommodoit quelquefois. Un jour, notre peintre, résolu de faire son propre portrait, avoit fermé la porte au verrou afin d'être seul. L'abbé ne tarda pas à venir et à frapper à la porte. M. de La Tour, qui l'entendoit et qui étoit dans l'attitude de dessiner, fit le geste de pantomime que nous voyons dans son portrait. Il semble se dire à lui-même : Voilà l'abbé, il n'a qu'à frapper, il n'entrera pas. Cette attitude ayant plu au peintre, il prit le parti de s'y peindre. . . . » —
« N° 45. Le portrait du peintre de La Tour en ovale sur un chevalet. Il est vu à mi-corps, tourné vers la gauche de l'estampe. La tête, vue de trois quarts, est coiffée d'une perruque et couverte d'un chapeau bordé, dont le bord est rabattu par devant. Vêtu simplement, il a une table devant le chevalet, sur laquelle il y a quelques livres,

La Tour, dans sa petite veste de travail, paraît jouir de l'existence et en respirer les joies. Une vie de bonheur vit dans l'homme, pétille dans l'éclair de ses yeux bleus, palpite dans la sensualité de ses traits, sur ses lèvres minces, sur sa bouche railleuse, sur son masque d'ironique gaieté. Dans cette tête forte, carrée, spirituelle, épanouie et gouailleuse, au crâne déjà dégarni, dans cette figure de Démocrite et de Scapin, il y a comme une félicité de cynique; et du peintre philosophe il semble qu'il se dégage la physionomie d'un Voltaire trivial, charnu, matériel, presque satyriaque.

VI.

En 1755, La Tour n'exposait qu'un pastel : le portrait en pied de madame de Pompadour, de 5 pieds 1/2 de haut sur 4 pieds de large. C'est le pastel qu'on voit au Louvre.

Habillée d'un satin blanc où courent les branchages d'or, les bouquets de roses et les fleurettes, robe d'argent aux grandes manchettes de dentelles s'ouvrant au coude, au corsage enrubanné d'une *échelle* dont le violet pâle est tendre comme le calice d'un pavot lilas, madame de Pompadour est assise sur un fauteuil de Beauvais, dans une attitude familière qui retrousse un peu sa jupe et laisse voir un bout de jupon de dentelle, et sous le jupon deux pieds qui croisent l'un sur l'autre deux mules roses au haut talon. Sa main droite appuie à peine, d'un geste qui voltige, sur le papier d'un cahier de musique qu'elle tient de l'autre main, le bras plié et accordé sur une console. Ses cheveux sont sans poudre. Son regard n'est point au cahier de musique; doucement distrait, il semble écouter, tandis qu'un demi-sourire erre sur ses lèvres. Derrière elle, c'est une tenture bleue, coupée de baguettes dorées qui encadrent sur un côté un panneau de peinture : une marche de paysans dans un chemin de campagne. Auprès d'elle, sur un canapé, une guitare encore frémissante dort sur un cahier de musique. Sur la console où son coude repose, des volumes reliés en veau, comme des livres d'usage et des amis de tous les jours, montrent, à portée de sa main, la compagnie de son esprit : c'est

une boîte à pastels et des feuillets sur lesquels est écrit : Maurice-Quentin de La Tour, peintre du roi et conseiller en son Académie royale de peinture et de sculpture. On voit encore derrière ce chevalet attaché au mur ce portrait de l'abbé, dont nous avons fait mention sous le n° 50. »

Or, quel est ce portrait? C'est le portrait de l'abbé Hubert, une figuration parfaitement reconnaissable du grand tableau de Saint-Quentin.

le *Pastor fido*, sorti des presses d'Elzévir en 1659, la *Henriade*, vendue à sa mort sous le n° 721 de sa bibliothèque, le tome III de l'*Esprit des lois* et le tome IV de l'*Encyclopédie*. A côté d'une sphère, un livre à couverture bleue à demi ouvert, portant sur le dos : « Pierres gravées. » laisse pendre sur la console au pied d'or une gravure au bas de laquelle on lit : *Pompadour sculpsit*, et ces mots : « Représentation de la situation où est le graveur en pierres fines et des divers instruments... » Au bas, un carton noué de bleu et armorié aux trois tours, est le carton de l'œuvre gravé de madame de Pompadour.

Dans ce portrait qui est le grand effort de La Tour, et où il a tenté de faire son chef-d'œuvre, on peut voir toutes les ambitions du portraitiste ; au lieu de chercher, comme un Nattier, à enlever son modèle dans l'Olympe, dans une divinisation de mythologie, il travaille à l'asseoir devant l'Histoire dans une sorte d'immortalité de réalité. Il indique la virtuose avec ce papier de musique, la musique d'un opéra des Petits-Appartements, qu'il lui met à la main et dont il lui fait mourir l'harmonie aux lèvres. Il signifie la maîtresse avec cette pose, cet air distrait et occupé, cette attitude de trois quarts, ce regard « à vue perdue », cette attention à la cantonade, ce sourire comme à un vague bruit de porte intérieure, à la venue espérée et attendue du roi. Mais ce n'est pas assez. Rompant avec la tradition française des Rigaud et des Largillière, abandonnant les allégories flottantes, les pans de rideaux nobles, les colonnades pompeuses, les fonds tragiques et vagues inventés pour être l'atrium banal de tous les portraits solennels, La Tour ose cette révolution de mettre la personne qu'il représente dans le cadre de sa vie, dans le milieu de ses habitudes, et le décor de son rôle. Pour compléter la physionomie d'un portrait, il songe à peindre autour du personnage la physionomie de ses entours et ce qu'il y a de son caractère dans les choses autour de lui. De même qu'il a représenté le président de Rieux au milieu de l'opulence du magistrat, il représente la favorite dans un appartement tout rempli d'elle, où vivent ses goûts, où sont ses livres, ses meubles, ses gravures, le charme et l'excuse de son règne. Dans ce mobilier, ces accessoires qui ne semblent qu'accompagner cette figure de la Pompadour, l'amour de l'art et la liberté d'idées qui circule dans les objets autour d'elle, le grand et nouveau portraitiste a visiblement cherché à mettre la célébration, l'apothéose des pensées, des occupations, de l'esprit et de l'âme de celle que Voltaire pleurera comme un philosophe¹.

4. Ce portrait a été gravé pour la *Gazette* par M. Flameng, t. VIII, p. 301. Jusqu'à cette exposition, la critique n'a guère pour La Tour que des éloges montés

VII.

Il y a sur ce portrait de la favorite une anecdote curieuse, et qui peint La Tour. Mandé à Versailles pour peindre madame de Pompadour, il répond : « Dites à madame que je ne vais pas peindre en ville. » Pourtant un de ses amis le décide. Il promet donc de se rendre à la cour au jour fixé, mais à condition que la séance ne sera interrompue par personne. Arrivé chez la favorite, il réitère ses conventions, et demande la liberté de se mettre à son aise. On la lui accorde. Tout à coup, il détache les boucles de ses escarpins, ses jarretières, son col, ôte sa perruque, l'accroche à une girandole, tire de sa poche un petit bonnet de taffetas et le met sur sa tête. « Dans ce déshabillé pittoresque, notre génie, ou si l'on aime mieux, notre original commença le portrait. Il n'y avait pas un quart d'heure que notre excellent peintre était occupé, lorsque Louis XV entre. La Tour dit, en ôtant son bonnet : Vous aviez promis, madame, que votre porte serait fermée. Le roi rit, de bon cœur, du costume et du reproche du moderne Apelle, et l'engage à continuer : Il ne m'est pas possible d'obéir à Votre Majesté, réplique le peintre, je reviendrai lorsque madame sera seule. Aussitôt il se lève, emporte sa perruque, ses jarretières, et va s'habiller dans une autre pièce en répétant plusieurs fois : Je n'aime point à être interrompu⁴. »

Telles sont les façons de La Tour. Le peintre à la mode use et abuse

au ton d'enthousiasme de l'abbé Le Blanc. A peine y a-t-il un Lieudé de Septmanville pour mettre très-injustement les pastels de La Tour au-dessous des pastels de la Rosalba et des pastels si durs aux tons d'émail recuit de Vivien. A ce Salon, la critique commence à critiquer. La *Seconde lettre à un partisan du bon goût* conteste la ressemblance de la marquise, trouve que le portrait n'est pas posé d'une manière avantageuse avec sa tête de trois quarts, ses regards perdus; que la coiffure, les cheveux relevés par derrière et sans poudre, est peu gracieuse. Le critique accuse La Tour d'avoir trop visé au portrait d'un philosophe dans un portrait de femme. Il est mécontent du dessin du col, qui, avec ses ombres fausses, ne lie pas la tête au corps, et des plis de la robe, dont on ne reconnaît pas l'étoffe. La *Réponse à une lettre adressée à un partisan du bon goût* reproche à La Tour d'avoir enlevé à l'original toutes ses beautés, et place le portrait de M^{me} de Pompadour bien au-dessous du portrait que le peintre avait fait de lui-même. La *Lettre d'un particulier à un de ses parents*, revenant sur la position désavantageuse de la tête, dit que si le pastelliste l'avait fait regarder le public, il aurait évité « le désagréable de ce long et large reflet qui prend depuis l'oreille jusqu'à la clavicule, et qui, caractérisant trop la pomme de la joue et la mâchoire inférieure, donne des années de plus au modèle. »

4. *Almanach littéraire, ou Étrennes d'Apollon pour l'année 1792.*

de la mode. Nul peintre n'a imposé comme lui à son siècle la tyrannie de l'artiste et le bon plaisir du talent. Il faudra que le roi, dont il est le locataire et le pensionnaire, subisse ses impertinences pour avoir son portrait de sa main¹. Le portraitiste n'achève pas les pastels des filles du roi, de Mesdames de France, pour les punir de rendez-vous manqués. La Dauphine ne peut obtenir le sien, parce qu'elle a eu l'imprudence de vouloir changer l'endroit des séances, Fontainebleau, dont on était convenu, pour Versailles². « *Mon talent est à moi* » disait fièrement La Tour. Avec les plus grandes dames, il faisait ses conditions, des espèces de traités; et manquait-on à la plus petite des clauses, il ne revenait plus; rien ne le ramenait, le portrait restait là. Consentait-il à les peindre, il était le maître absolu du portrait, de la pose, des traits, du teint, du modèle, et vengeait durement les portraitistes du siècle du supplice d'obéir à toutes les exigences contemporaines de la femme qui se faisait peindre³.

4. Quand il est mandé pour faire le portrait du roi, on l'introduit dans une pièce qui reçoit le jour de tous les côtés. « Ah! s'écrie La Tour, que veut-on que je fasse dans cette lanterne, quand il ne faut pour peindre qu'un seul passage de lumière? — Je l'ai choisie exprès à l'écart, répond Louis XV, pour n'être pas détourné. — Je ne savais pas, sire, réplique l'artiste, que vous ne fussiez pas le maître chez vous. » Un jour, il fatiguait le roi par l'éloge irritant qu'il faisait des étrangers. « Je vous croyais Français, dit le roi. — Non, sire. — Vous n'êtes pas Français? dit le roi d'un air surpris. — Non, sire : je suis Picard, de Saint-Quentin. » Une autre fois, raconte Chamfort, plaignant la France devant le roi de n'avoir pas de marine, il s'attira cette fine riposte de Louis XV : « Et Vernet donc ? » Il disait au Dauphin, mal instruit d'une affaire qu'il lui avait recommandée : « *Voilà comme vous vous laissez toujours tromper par des fripons, vous autres.* » C'est l'homme qui se « vante de n'aller à la cour que pour dire leurs vérités à ces gens-là; » un singulier type de donneur de leçons au maître, dont la liberté déplacée, regardée comme une folie, amuse, fait rire et désarme. *Almanach littéraire*, 1792. — *Salon de Diderot*, 1763.

2. *Abecedario* de Mariette.

3. Donnons ici un amusant croquis de ce supplice des peintres de portraits d'alors : « *Milord*. On ne se livre pas à un artiste, on veut le diriger. — *M. Rémi*. On dirait, milord, que vous avez vu peindre quelques-unes de nos femmes. C'est une chose plaisante... Mais, monsieur, je ne suis pas pâle comme ça... Vous me faites de grands yeux bêtes, battus jusqu'au milieu du visage... J'ai la bouche moins grande, le nez pas si gros, le menton moins pointu... Voilà une clavicule excessive, des os menaçants sur la poitrine. Ensuite viennent les avis de la galerie, et le pauvre diable de peintre est obligé de tout écouter. — *Milord*. Et de tout faire. Il faut alors donner de la gorge, de petites bouches, des bras ronds et potelés, du blanc à foison et du carmin surtout pour animer les yeux, car à toute force on veut les avoir vifs. C'est un article sur lequel on ne peut jamais se relâcher; et puis les six boucles de chaque côté, ni plus, ni moins, la toque élevée, les sourcils noirs avec les cheveux blonds, les cheveux roux avec un teint de brune. — *M. Fahretti*. Je l'imagine bien. Elles se voient dans leurs por-

Avec la finance, son caprice va jusqu'à l'insolence. On connaît l'histoire de son portrait de la Reynière. Mécontent de son travail pour lequel il n'avait pas été inspiré, le peintre demande une dernière séance. Le jour fixé, le financier envoie un domestique dire à La Tour déjà assis à son chevalet, qu'il n'avait pas le temps de venir. « Mon ami, dit La Tour au domestique, ton maître est un imbécile que je n'aurais jamais dû peindre... ta figure me plaît, assieds-toi, tu as des traits spirituels, je vais faire ton portrait. Je te le redis, ton maître est un sot... — Mais, monsieur, vous n'y pensez pas! Si je ne retourne pas à l'hôtel, je perds ma place... — Eh! bien, je te placerai... Commençons. » La Tour fait le portrait, M. de la Reynière chasse son domestique. La Tour alors envoie le portrait au Salon, l'anecdote s'ébruite, on veut connaître le spirituel valet d'un sot si riche, et bientôt il n'a plus que l'embarras du choix d'une place¹.

Y a-t-il seulement dans ce trait de La Tour l'ennui et le regret d'avoir peint un imbécile? N'y trouverait-on point une autre rancune contre le financier et sa richesse? Car le peintre est avide. L'estime qu'il fait de lui et de la valeur de ses œuvres le rend exigeant et âpre sur les prix qu'il en demande, et dont il semble proportionner la cherté à la fortune de ses modèles. En 1745 il se fâche presque avec son ami de cœur, Duval d'Épinoï, pour le paiement de ce portrait envoyé au Salon avec ces vers qu'il avait fait graver sur la bordure :

La peinture, autrefois, naquit du tendre amour;
Aujourd'hui, l'amitié la met dans tout son jour.

Mondonville, son ami, un de ceux chez lequel il allait le plus familièrement, n'avait pas eu beaucoup plus à se louer de lui, à propos du portrait de sa femme. Avant de le commencer, madame de Mondonville lui

traits comme elles sont, et veulent qu'on les rende comme elles seroient dans leur miroir. Aussi rien n'est dans la nature avec un teint factice, une coiffure, un habillement symétrique; il est impossible d'avoir la vérité des van Dyck et des Rembrandt. En France, on doit trouver tout simple le costume indien : des pendants de nez, du jaune, du vert sur la figure et des dessins à compartiments sur les bras et la gorge.— *Milord*. Ce devrait être. Cependant les femmes ne conçoivent pas qu'il y ait de pays dans le monde où on puisse décentement paroître en compagnie sans l'épingle du milieu à la coiffure, sans les nœuds, le parfait contentement et autres meubles de la même importance. On appelleroit cela ici n'être pas habillée. Si j'étois peintre, je ne me prêterois point à toutes ces fantaisies. Je scaurois les réduire, et il faudroit qu'après une bonne lessive on m'abandonnât son corps tout entier pour en tirer tout le parti convenable... » *Dialogue sur la peinture*, 1773. A Paris, imprimé chez Tartouillis, aux dépens de l'Académie.

1. *Notice*, par Bucelly d'Estrées.

fait l'aveu qu'elle n'a que vingt-cinq louis à dépenser. Là-dessus, La Tour la fait asseoir et fait d'elle un portrait charmant. Enchantée de sa réception, madame de Mondonville tire aussitôt l'argent de sa cassette, et, le mettant dans une boîte sous des dragées, l'envoie à son peintre. La Tour garde les dragées et renvoie l'argent. Madame de Mondonville imagine dans ce jeu une galanterie et se figure que La Tour veut lui faire présent du portrait. Ne voulant pas être en reste de procédés délicats, elle lui fait remettre un plat d'argent manquant, à ce qu'elle a vu, dans son buffet, et du prix de trente louis. Le nouveau présent n'est pas plus accepté que le premier ; il est renvoyé, et madame de Mondonville apprend que M. de La Tour a mis à son portrait une taxe ordinaire de douze cents livres, et qu'il ajoute à cela qu'il ne doit avoir aucun égard pour des gens qui ne pensent pas comme lui sur le compte des Bouffons, dont la musique et les représentations comiques divisaient en ce moment tous ceux qui à Paris se piquaient de se connaître en musique. L'argent semble aussi avoir joué son rôle dans le portrait de la Reynière. La Tour, paraît-il, avait fait entendre qu'il voulait dix mille livres du portrait du financier et de la financière. Sur cette prétention, M. de la Reynière prit le parti de laisser au peintre les deux pastels. Cependant, au bout de plusieurs années, lassé d'avoir ces deux figures dans son atelier, La Tour faisait signifier par exploit à M. de la Reynière de les reprendre, et devant la menace d'un procès le financier se résolvait à payer à La Tour quatre mille huit cents livres, le prix auquel les artistes Sylvestre et Restout avaient réduit le paiement de leur ami ¹.

Enfin, sur les exigences de La Tour pour le fameux portrait de madame de Pompadour, donnons ce curieux renseignement perdu dans le *Journal des Arts* du 25 nivôse an VIII :

« Serait-il hors de propos de rappeler à ces hommes une petite anecdote sur le peintre de portraits au pastel, La Tour ? Il venait de terminer celui de la marquise de Pompadour, et avait modestement demandé quarante-huit mille livres. Madame la marquise trouva les prétentions de l'artiste exorbitantes, et lui envoya vingt-quatre mille livres en or. La Tour furieux se promenait dans son appartement, criant à l'avilissement de son talent, lorsque Chardin, son voisin aux galeries du Louvre, l'aborde d'un grand sang-froid, et lui demande s'il sait combien tous les tableaux qui ornaient Notre-Dame, et au nombre desquels se trouvait le chef-d'œuvre de Lesueur, ceux de Lebrun, de Bourdon, de Testelin, ont coûté. Non. — Eh bien, calculez : quarante tableaux environ à trois cents

1. *Abecedario* de Mariette.

livres, cela fait douze mille six cents livres... Encore, ajoute Chardin, chaque artiste donnait-il le petit tableau aux marguilliers en charge.... La Tour se tut. »

VIII.

Singulier homme que ce La Tour ! Nature brouillée, complexe, bizarre assemblage des plus disparates morceaux d'humanité. Rapace, écorchant les gens, pressurant le goût du temps pour ses portraits, il est tout à côté désintéressé, généreux, charitable. Grand seigneur dans l'aumône, il ne donne que de l'argent blanc. Il est tantôt bon, tantôt irritable et fantasque. Tout se mêle en lui, des petites vanités, de beaux orgueils, de la passion et de la ruse, des côtés de charlatan et d'homme de cœur, de la bourgeoisie à la Chardin et de la gentilhommerie à la Voltaire. Il est de Saint-Quentin et du dix-huitième siècle, du temps de Rousseau et de M. de Monthyon. De Londres, il est revenu avec l'indépendance du citoyen libre. On le voit, sauvage à la cour, bourru avec les puissants, insolent avec les riches, montrer un type de Duclos dans un paysan du Danube. Aux princes, il apporte comme une leçon la brochure de l'abbé Coyer sur le mot : *Patrie*¹. Au maréchal de Saxe, il reproche le sang de sa gloire. Un touche-à-tout, grand liseur, barbouillé, indigestionné de lectures et d'études, politiqueur hardi et frondeur réglant les destinées de l'Europe en donnant séance à ses modèles²; un homme à systèmes, se créant pour lui-même un système de l'art, de la religion, de la médecine³; plein de

1. Le rédacteur des *Mémoires de Condorcet* place cette anecdote en 1788, et en fait une anecdote révolutionnaire. Il se trompe. La brochure de l'abbé Coyer parut en 1755.

2. *Mémoires de Marmontel*, vol. II.

3. Donnons, sur la médecine de La Tour, cette curieuse lettre, communiquée par M. J. Boilly aux *Archives de l'art français*, vol. II :

« Mon cher Monsieur,

« Je suis fort sensible à l'honneur de votre souvenir et de la charmante galanterie que vous me voulez faire de votre nouvelle édition de Londres. J'ai offert à monsieur votre cousin de lui fournir ce que vous souhaiterez de chocolat ; il me fait grand plaisir d'apprendre qu'il vous fait du bien ; je voudrais qu'il vous fit appeler à présent la jeune mine, quoiqu'on soit jeune tant que l'on se porte bien. Je crois que de l'eau à jeun est un bon préservatif contre les maladies : elle nettoie l'estomac, lave les reins et prépare une bonne digestion. En s'y accoutumant peu à peu, on peut parvenir à deux pintes par jour. Ceux qui suivent mon régime m'appellent leur sauveur. L'intérêt que je prens à votre santé me fait jouer icy le rôle de médecin d'eau douce ; on n'est

manies, ne faisant rien comme tout le monde, voulant toujours se distinguer de tous, donnant à deviner comment il venait de Paris à Passy chez M. de la Popelinière, sans monter en voiture, ni en barque, ni à cheval, ni sur un âne, sans marcher, sans nager, en s'accrochant à un bateau qui le remorquait ¹, — voilà l'original.

Soyons juste pourtant pour cette originalité de La Tour. Elle se sauve, s'excuse et s'ennoblit chez lui par l'élévation de l'âme, la personnalité du caractère, la hauteur des aspirations de l'homme et du peintre, le sentiment qu'il a de la dignité de l'art, les prix qu'il fonde, les charités qu'il répand ², le grand exemple de modestie superbe qu'il donne seul dans le siècle en refusant la croix de Saint-Michel et la noblesse qu'elle confère.

jamais aussi sûr des autres remèdes que de celui-là : c'étoit l'axiome de M. Cochi de Florence.

« J'ay l'honneur d'être, mon cher Monsieur, avec la franchise et la cordialité d'un Picard,

« Votre très-humble et très-obéissant serviteur.

« DE LA TOUR.

« Aux galeries du Louvre, le 24 avril 1774. »

1. *Mémoires de M^{me} de Genlis*, vol. I.

2. La Tour fondait à Paris, en 1776, trois prix : le premier d'anatomie, le second de perspective, le troisième de *demi-figure peinte*, pour la rente desquels il remettait, le 27 avril 1776, 40,000 fr. aux notaires devant lesquels fut passé l'acte de fondation.

Il fondait un autre prix de 40,000 fr. pour une médaille de 500 fr. à décerner à la plus belle action ou à la découverte la plus avantageuse dans les arts en Picardie.

Il consacrait une trentaine de mille francs à la fondation dans sa ville natale d'un *bureau de charité* chargé de fournir des vêtements à l'enfant pauvre qui vient de naître, des secours à la femme du peuple en couches, des secours à l'artisan infirme.

Il fondait encore à Saint-Quentin, en 1778, d'après une indication du *Mercur*, qu'a relevée M. Mantz, une école-gratuite de dessin, sur laquelle il appelait, par une lettre du 21 septembre 1784, encore datée des galeries du Louvre, la protection de l'intendant d'Amiens.

L'école de dessin de Saint-Quentin était reconnue avec le titre d'École royale par lettres patentes du mois de mars 1782, et au mois de mars 1783 s'ouvraient les trois cours : géométrie et architecture, figures et animaux, fleurs et ornements.

Les premiers dons de La Tour pour la fondation de cette école étaient de 48,000 fr.; mais il y ajouta tous les ans des suppléments, qui, joints aux largesses dont il grossit ses autres fondations, élevèrent, dans un compte fait le 16 thermidor an ix, le principal des libéralités du peintre à 90,474 livres 3 sols 4 deniers.

(La fin prochainement.)

EDMOND ET JULES DE GONCOURT.

DE L'ART INDUSTRIEL

DE L'ARMURIER ET DU FOURBISSEUR

EN EUROPE

DEPUIS L'ANTIQUITÉ JUSQU'AU XVII^e SIÈCLE ¹.



N terminant ce très-sommaire aperçu du développement en Europe de l'industrie militaire des forgerons depuis les hautes époques jusqu'au milieu du xvii^e siècle, nous ajouterons quelques détails sur les premiers cabinets d'armes formés par des collectionneurs, dans un but purement artistique ou historique.

Du choix raisonné qui réunit dans le principe des harnais et des *bâtons de guerre* de toutes sortes dérive le goût moderne, qui, s'augmentant rapidement aujourd'hui, fait rechercher surtout et payer de très-grands prix les armes somptueuses de la Renaissance.

Déjà au xv^e siècle, en outre des magasins d'armurerie que possédèrent de tous temps les maisons de ville, les forteresses, les châteaux, les couvents et même les habitations de simples citoyens ¹, il y eut en-

1. Voir la livraison du 4^{er} janvier.

1. *Description de l'hôtel de maître Jacques Duché*. A Paris, rue des Prouvaires, xv^e siècle. (*Antiquités de la ville de Paris*, par Sauval.) — Un citoyen noble de Florence, grand ami de Laurent de Médicis, possédait en sa maison de ville un nombre de harnais suffisant pour armer cent cavaliers. — Antonio Francesco Grazzini, Novella 8.

core des collections proprement dites, composées d'armes curieuses, choix formé pour des souverains ou de riches accapareurs.

Les premiers inventaires connus en ce genre sont celui des vieilles armes curieuses qui fut dressé le 23 septembre 1499 au château d'Amboise¹. L'état détaillé des harnais précieux rassemblés vers le commencement du xvi^e siècle au château d'Ambras (en la chambre des merveilles) par le grand-duc Ferdinand de Tyrol²; enfin ce sont les catalogues des collections formées durant le xvi^e et le xvii^e siècle par les princes de Condé et les ducs de Bouillon, à Chantilly et à Sedan.

Brantôme, qui aimait et possédait de belles armes, qu'il recommande et décrit dans son testament³, cite (*Vie des grands capitaines*), le maréchal de Strozze comme étant, de son temps, très-passionné collectionneur de harnais, bâtons et instruments de guerre. « Ce seigneur, dit-il, estoit exquis en belle bibliothèque, il l'estoit bien autant en armurerie et beau cabinet d'armes, car il en avoit une grande salle et deux chambres que j'ay veues autresfois à Rome en son palais *in Burgo*; et ses armes estoient de toutes sortes, tant à cheval qu'à pied, à la françoise, espagnolle, italienne, allemande, hongresque, à la boëme, bref, de plusieurs autres nations chrestiennes, comme aussy à la turquesque, moresque, arabesque et sauvage. Mais qui estoit le plus beau à voir, estoit force armes à l'antique mode des anciens soldats et legionaires romains. Tout cela estoit si beau qu'on ne sçavoit que plus admirer, ou les armes ou la curiosité du personnage qui les avoit là mises.

« Et pour plus orner le tout il y avoit un cabinet à part remply de

1. Inventaire publié par M. Le Roux de Lincy.

2. *Die K. K. Ambraser Sammlung*. Wien, 1855. Dr E. Frech von Sacken.

3. « Je veux de mesme qu'aucunes de mes plus belles armes demeurent aussy en un cabinet de Richemont, et y soient en mesme garde, comme mes espées, et sur-tout une argentée, que M. de Guyse, mort et massacré dernièrement, me donna au siège de La Rochelle, me defférant cest honneur de dire qu'elle m'estoit bien deue pour sçavoir bien faire valoir, et telles armes, ainsy qu'il avoit veu. Il y a aussy d'autres et longues espaignolles, toutes de combat et bonnes, et esprouvées. Plus deux harquebuses de mesche, que j'ay fort aymées et portées en guerre, et faict valloir. Plus mes armes complettes, tant de la curiasse, brassard, sallade et cuissot, que le seigneur Contanho me garde en sa chambre de Brantôme. Plus une rondelle couverte de *velour noir à preuve*, que feu M. le prince de Condé me donna au siège de La Rochelle.. » — « Je veux aussi qu'on me garde avecques les susdictes armes un chapeau de fer, couvert d'un feutre noir, avecques un cordon d'argent, que je portois à pied aux sièges de places, où je me suis trouvé assez. Et s'il est possible, apprendre toutes les susdictes armes dans ma chapelle de Richemont, je le voudrois fort, ainsy qu'on le faisoit jadis aux anciens chevalliers: la mémoire en seroit beaucoup plus honorable. » — (Testament de Pierre de Bourdeille, seigneur de Brantôme), éd. Buchon, t. II, p. 502.

toutes sortes d'engins de guerre, de machines, d'eschelles, de ponts, de fortifications, d'artifices, d'instruments, bref, de toutes inventions de guerre pour offenser et se deffendre; et le tout faict et représenté de bois si au naïf et au vray qu'il n'y avoit là qu'à prendre le patron sur ce naturel, et s'en servir au besoing.

« J'ai veu depuis tous ces cabinets à Lyon, où M. de Strozze dernier, son fils, les fit transporter; et pour n'avoir esté conservés si curieusement comme je les avois veus à Rome, je les vis tous gastés et brouillés, dont j'en eus deuil au cœur. Et ce en est un très-grand dommage, car ils valoient un grand or, et un roy ne les eût sceu trop achepter; mais M. de Strozze brouilla et vendit tout; ce que je luy remonstray un jour, car telle chose laissoit-il pour cent escus qui en valoit plus de mille ¹. »

A dater de l'époque où cette sorte d'apologie du collectionneur d'armes fut écrite par Brantôme, la dédaigneuse tendance dont il se plaint se mit à dépriser les œuvres quelconques du moyen âge et de la Renaissance. Les travaux *d'enlaidissement* exécutés à partir de 1650 environ, et en France surtout, dans les églises gothiques ou de style Louis XII, dénotent l'antipathie de nos grands-parents pour toutes choses ayant un mérite archéologique.

Vers la fin du règne de Henri IV, la prédilection de la mode s'étant très-ouvertement déclarée en faveur de l'arquebuserie, au préjudice des autres armes, les artistes graveurs et ciseleurs de France, d'Allemagne et d'Italie rivalisèrent et excellèrent dans la fabrication des pistolets, des escopettes, des carabines et des mousquets.

Louis XIII, enfant, aimait exclusivement les armes à feu; il en avait au Louvre un cabinet tout rempli; et ce goût, une fois accrédité, prit en peu d'années son plus grand développement.

Le succès de la *mousqueterie* décida du complet abandon des dernières pièces de l'armure encore d'usage en bataille. Les gantelets, les cuissots, le casque et même la cuirasse disparurent alors des corps de milice. Un édit du roi, daté de 1638, ordonnait aux gentilshommes, sous peine de dégradation, de s'armer à l'avenir d'armes défensives ², dans les actions militaires. Cette ordonnance n'eut qu'un faible résultat.

Cependant les harnais de guerre qui provenaient des ancêtres étaient encore conservés par tradition dans les familles et les trésors des abbayes ³. Nul, il est vrai, ne les préservait de l'action de la rouille,

1. *Vies des grands capitaines*. Le maréchal de Strozze.

2. P. Daniel. *Histoire de la milice française*, liv. VI, chap. 4.

3. Dans la nuit du 44 au 42 septembre 1793, on enleva tout le trésor de la cathédrale de Saint-Denis, et le 43, vers dix heures du matin, on le porta tout entier à la Conven-

mais du moins personne encore ne songeait à les briser ; ce ne fut guère qu'à partir de 1660 que commença leur systématique destruction.



La pédante période chevelue fut bien plus désastreuse pour toutes les vieilles reliques de guerre que, depuis, ne l'a été la révolution de 89. « *Louis, que sa grandeur attachait au rivage,* » pour y subir ordinairement, la veille des batailles, par dix fois successives, le traitement qui fut l'épouvantail de M. de Pourceaugnac¹, Louis XIV manifesta toujours pour les œuvres du moyen âge son mépris ou son aversion. Le roi danseur est ignorant, le passé l'offusque et l'amoindrit ; pour lui, la flatterie le supprime, les modes qu'il invente et l'architecte Mansard expulsent des châteaux les trophées surannés de la trop glorieuse chevalerie. Le roi-soleil ne veut pas de souvenirs : avant lui, avec lui, seulement Phœbus

tion, en grand appareil et solennel cortège, sous la garde des habitants de la ville, et au milieu d'une foule immense. (*Relation authentique*, publiée par M. Georges d'Heilly.)

Plusieurs pièces d'armes que possédait encore le trésor en 1779 furent dérobées, sans doute pendant sa translation, par un premier et moderne collectionneur d'armes vénérables. Un document inédit nous donne à penser que ces précieuses armes sont en Angleterre depuis 1799. — Avant la Révolution, dans une vente que firent les religieux de Saint-Denis, une paire d'étriers en fer doré, ciselés des Salamandres et du chiffre de François I^{er}, fut adjugée au prix de *cinquante francs*. Ce prix peut donner une idée du taux des armes anciennes sous Louis XVI.

4. A Verviers, l'armée espagnole se trouvant à un quart de lieue des avant-postes français, Louis XIV qui venait d'arriver au camp fut pris d'une grande perturbation d'entrailles. « Comme le mal augmentoit, note dans son *Journal de la santé du roi* le médecin Vallot, je fus contraint à Montmédi de lui faire prendre un lavement en descendant de cheval, étant encore tout botté, et en un lieu le plus désolé et le plus incommode de tout le royaume. L'effet de ce remède donna un peu de force et de courage au roi. »

« Le roi, dit M. le bibliophile Jacob qui a publié ces documents, ne put rester que cinq jours au camp malgré le traitement ambulatoire auquel il se prêtait de si bonne grâce. Il revint à Paris achever sa guérison. »

Plus tard Vallot imagina, pour l'état de campagne, un traitement radical auquel le roi se soumit. « Sans cesser de monter à cheval tous les jours et de continuer ses grandes entreprises : ce traitement se composoit de *dix lavements de différentes sortes*. Il n'en fallut pas moins pour reconforter le Roi. » Extrait du *Journal de la santé de Louis XIV* ; manuscrit original ; supplément français ; Bibliothèque imp., n° 427 ; petit in-folio, reliure fleurdelisée.

et Alexandre ; il veut qu'on les confonde tous les deux en sa propre image. Tandis que le peintre Lebrun l'impose à toutes les batailles, bras et jambes nus, affublé d'une cuirasse d'or et d'une foison de faux cheveux hérissés, les autres perruques adulatrices du jour devinent et sacrifient. On abandonne aux forgerons et taillandiers les effigies de fer que le monarque surfait ne veut pas voir¹.

Bientôt après, durant le siècle de Voltaire, on ne songea plus, même pour les détruire, à expulser des greniers, cachés et oubliés qu'ils étaient sous la rouille et la poussière, les vieux harnais ou les vieilles armes qui subsistaient encore. C'était le temps de la poudre, du fard, des faux mollets, des *légères épées*² et de l'habit de satin, antithèse de l'armure d'acier.

Cependant avec la Révolution française, qui influence par sa commotion intellectuelle les idées du monde entier, se raniment tout à coup, chose étrange, en pleine Terreur, le goût et le respect pour les vieux harnais de l'aristocratique féodalité. L'armurier fourbisseur, le sans-culotte Gueinard, ami de Marat, recueille, collectionne, par un sentiment d'appréciation très-anticipé, des armes du moyen âge et de la Renaissance³.

Le 23 octobre 1790, l'Assemblée nationale avait promulgué une loi ayant pour but la protection et la centralisation de toutes œuvres d'art ou d'industrie des temps anciens. Le décret ordonnait d'inventorier ces objets saisis, de les préserver par l'apposition des scellés et d'envoyer au comité d'instruction publique le manuscrit des inventaires : ce fut le

4. La république de Venise envoya en présent à Louis XIV, vers l'année 1689, une superbe armure forgée et décorée en son honneur par Garbagnani, alors célèbre artiste des fabriques de Brescia.

Aucun document ne peut faire supposer que le roi ait jamais endossé ces armes, même pour se faire peindre ; elles étaient cependant couvertes de devises et d'emblèmes faits pour flatter son orgueil. En Italie, sous le riche habit à la mode de France, on portait parfois encore, en 1657, un jaque de mailles. « Celui que l'on trouva sur Monaldeschi, le jour où il fut tué à Fontainebleau, par ordre de Christine de Suède, fut avec son épée conservé dans un cabinet d'*antiques* et de curiosités des Pères mathurins d'un couvent voisin. »

2. « Quelque légères que soient aujourd'hui les épées, les hommes délicats les trouvent encore trop pesantes et regardent une épée ordinaire avec son ceinturon comme une surcharge qui les gêne. — Pour leur désir, on en fabrique d'infiniment légères, rue Saint-Honoré, à la *Grande-Garde*, et sur le Pont-au-Change, aux *Quatre-Fils-Aymon*. Le tout ensemble, ceinturon et fourreau, ne l'emporte guère, dit-on, sur le poids d'un éventail. » (28 octobre 1759.) Extrait du journal intitulé la *Feuille nécessaire*.

3. Document appartenant à M. Charles Vatel.

principe de l'organisation de nos musées nationaux. La loi du 10 octobre 1792 ayant vertement menacé de punir, dans les provinces, ceux qu'elle nommait les vandales, de nouveaux rapports furent adressés à la Convention nationale sur ce sujet (14 fructidor an II, 8 brumaire et 24 frimaire an III). La lecture de ces rapports motiva de nouveaux décrets. Nous trouvons dans l'un des premiers ce paragraphe, sorte de brevet pris pour l'avenir par une pensée intelligente et réactive : « *Les monuments du moyen âge formeront des suites intéressantes, sinon pour la beauté du travail, au moins pour l'histoire et la chronologie*¹. »

Grâce à cette impulsion qui galvanise, pour ainsi dire, l'incurie de l'Espagne et de l'Italie, et réveille l'esprit d'apathie conservatrice qui toujours caractérisa l'Allemagne, la destruction des parties de vieux harnais exhumées de temps à autres s'arrêta peu à peu. En France, toutes les armes anciennes furent mises en réquisition par la République, on réunit dans les arsenaux, à Metz, à Strasbourg, celles que possédaient encore, délabrées, les chapelles, les couvents et les garde-meubles des châteaux. Dans le musée que Lenoir créa aux Petits-Augustins il recueillit, comme objets précieux, quelques parties d'armures, et le Directoire, suivant cet exemple, nomma des commissaires pour fonder le musée d'artillerie. Un premier livre moderne (la *Panoplie* du docteur Carré), traitant de l'histoire des armes, s'imprime en 1795. Horace Walpole fait acheter en France des pièces de harnais pour son cabinet de Strawberry-Hill; le docteur Meyrick fait de même pour son armurerie de Goodrick-Court. Les serruriers, les taillandiers et les maréchaux ferrants regardent dès lors à deux fois avant de détruire; ils réservent dans la ferraille les pièces d'acier dont la forme étrange leur est inconnue. Enfin, le terrible

1. Rapport; séance du 14 fructidor, an II de la République; décret de la Convention nationale.

La Convention nationale ordonna l'impression de ces rapports, et leur insertion au *Bulletin des lois*. Et elle décréta que les agents nationaux et les administrateurs des districts seront individuellement et collectivement responsables des destructions et dégradations commises dans leur arrondissement respectif, *sur les antiquités et autres monuments de sciences et d'arts*.

Par un autre décret rappelant celui du 13 avril 1793, la Convention punit de deux ans de détention tout citoyen convaincu d'avoir par malveillance détruit ou dégradé quelque objet d'art ou de science. (8 brumaire an III.)

Ce décret ajoute : « Tout individu qui a en sa possession des manuscrits, titres, chartes, médailles ou antiquités quelconques, provenant des maisons ci-devant nationales, sera tenu de les remettre, dans le mois, au directoire de district de son domicile, à compter de la promulgation du présent décret, sous peine d'être traité et puni comme suspect. »

marteau des forgerons de provinces devient peu à peu circonspect.

Les morions gravés, les rondaches repoussées, toutes les pièces damasquinées éveillent d'abord la première sollicitude, on les recherche, on les achète, elles se revendent, et les armes anciennes deviennent ainsi l'élément d'un commerce d'art nouveau et tout particulier.

Vers 1810, le baron Percy, haut fonctionnaire attaché aux armées de l'Empire qui parcoururent l'Allemagne, devint un des premiers intelligents accapareurs recherchant les armes des temps anciens ¹. A ce collectionneur distingué succédèrent bientôt, en France, plusieurs autres grands amateurs dans ce même genre ; les principaux, en nous arrêtant en 1850, furent, ou sont encore, M. Carrand, leur doyen (1812), M. le vicomte de Courval, le duc de Reggio, (au château de Jean d'Heur), le duc d'Istrie, le maréchal Oudinot, le marquis de Colbert, MM. Durand, Auguste, Hebray, Fierard, Sommesson, Humann, Debruge, de Rosière, et enfin le prince Soltikoff, qui fut le plus riche de tous en grands harnais de haut appareil ². Nous parlerons plus tard des collections d'armes qui sont à l'étranger.



Pour compléter cette notice et rattacher son sujet aux études des œuvres d'arts industriels de la Renaissance, études toutes privilégiées maintenant, nous citerons comme spécimen de l'armurerie italienne, espagnole et allemande du xvi^e siècle, certaines armes des modernes collections particulières.

Nous renverrons le souvenir de nos lecteurs à celles qui furent exposées l'an dernier au palais de l'Industrie dans la vitrine octogone placée

1. Le baron Percy étant à Vienne, la garde bourgeoise de la ville lui offrit en présent un superbe casque ciselé et damasquiné d'or.

2. L'ensemble de cette liste de collectionneurs, qui procédèrent à partir seulement du premier Empire, vient à l'appui de notre assertion : les inventaires manuscrits des saisies faites en 93 chez les grands seigneurs et les émigrés prouvaient déjà qu'aucun d'eux, si ce n'est le prince de Condé et le duc de Bouillon, n'avait conservé de cabinet d'armes, par respect de famille ou par goût. Si ce goût, sous Louis XVI, avait existé le moins du monde, les émigrés l'eussent manifesté indubitablement avant ou après leur retour en France, en essayant de réunir encore quelques anciennes armes.

au centre du grand salon. Les plus remarquables pièces de cette réunion appartiennent à M. le comte de Nieuwerkerke : c'était une très-petite partie de sa belle collection. Une dizaine d'épées, remarquables par l'élégance de leur forme et le mérite de leur lame de maître, quelques jolies dagues d'Espagne, de Suisse et d'Italie, dont trois forment jeu de duel, par leur accouplement à trois agressives rapières ciselées



PLASQUE EN CORNE DE CERV, DATÉE 1532.

(Collection de M. le comte de Nieuwerkerke.)

comme elles ; des rondaches gravées finement, des morions enrichis de rehauts d'or à l'ange ou de damasquineure à la persienne¹ ; un grand

4. Dictionnaire français-italien de Natanael Duez. — On appliquait très-fréquemment, durant le xvi^e siècle, à la décoration des armes de luxe, une industrie d'art dont les produits, selon leur genre particulier, furent désignés comme étant d'un travail d'azzimine ou bien comme ouvrage de *tauchie* : l'azzimine (damasquinerie) dont l'origine antique vint de l'Orient chez les Gaulois, était vers 1510 l'application par procédé de martelage de fils ou de parties d'or sur fer à surface préalablement hachée. Le travail de *tauchie* (marqueterie) (voir Félibien, Duez et Oudin), en italien *tarsia* et *lausia*,

armet dont le timbre, la crête, le mézail et le gorgerin sont sur fer gris, ornés de trophées et de sujets de bataille repoussés en ferme relief; enfin, d'admirables armes à feu, carabines, escopettes et pistolets, des flasques et des clefs d'arquebuse, purent présenter à elles seules, ainsi réunies, les enseignements les plus variés.

Une de ces précieuses pièces (nous en donnons le dessin) est une flasque en corne de cerf portant la date de 1532. Sur la partie saillante du devant sont sculptés en bas-relief d'un très-beau style le dieu Mars entouré d'attributs de guerre et dégainant fièrement son épée; auprès de lui on voit un chien couché, et cette légende :

*Hoc Ferro
Telóqzviros
Sic Territo
Mavors
1532.*

Cette flasque est certainement une des plus belles œuvres qui se puissent citer en ce genre d'objets destinés jadis soit à l'usage de la chasse, soit à celui de la guerre.

Les gravures suivantes, intercalées dans le texte, représentent l'ensemble des gardes de deux épées faisant partie de la même collection; l'une d'elles, par ses quillons élégamment recourbés en S, et sa monture rehaussée sur fer bruni de parties d'argent incrustées, reprises au ciselet et niellées d'or, se révèle comme étant très-purement italienne; elle résume à elle seule certaines nuances d'aspect constituant une sorte de désinvolture, pour ainsi dire, qui caractérise spécialement les armes blanches ultramontaines.

Le second dessin donne en contraste, comme type de formes d'épées particulier à l'Allemagne vers 1590, les gardes d'une rapière dont les

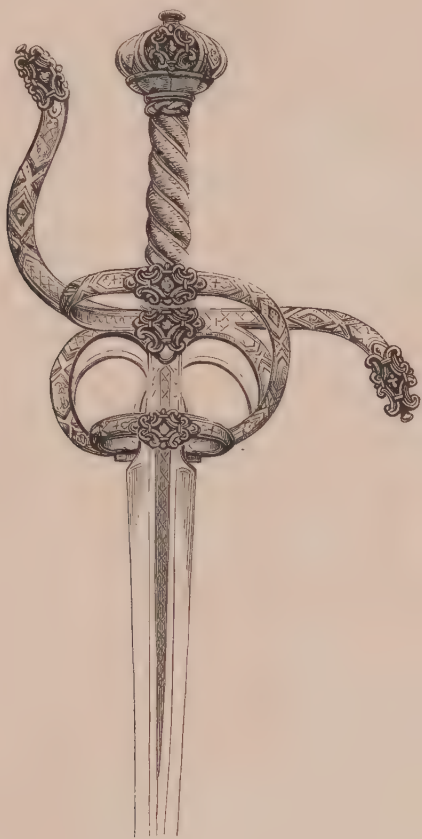
« était une espèce de mosaïque, en ouvrage de rapport, qu'on faisait de différents bois, avec lesquels on représentait des figures et autres ornements. » Le dictionnaire espagnol de Oudin explique de même les mots *tauxia*, *taxia*, *atauxia*, par marqueterie ou damasquinerie. Ménage fait dériver le mot tauchie du latin *tessella*, ayant la même acception.

« Ung petit anneau d'or à ouvraige de tauchie. »

RABELAIS, Notes de LE DUCHAT.

(Quelques écrivains de l'antiquité font remonter au temps d'Homère l'origine de la damasquine; d'autres citent des fabriques de damasquine fondées dans les Gaules du temps des Romains par les Gaulois qui excellaient dans *cet art industriel*.)

branches, quelque peu monotones de courbure, sont tout à fait caractéristiques. Elles sont ciselées et dorées sur fer bruni et bordées dans leur silhouette générale, ainsi que le pommeau sur son profil, par une chaînette à maillons finement évidés.



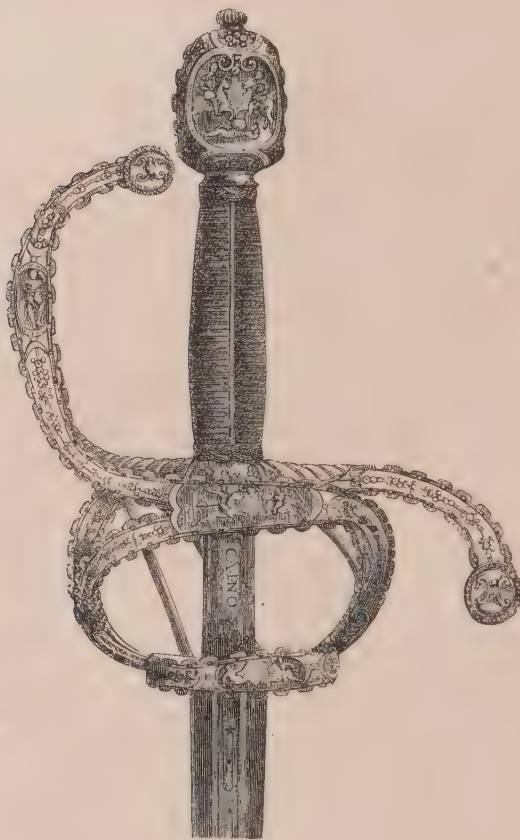
ÉPÉE ITALIENNE DU XVI^e SIÈCLE.

(Collection de M. le comte de Nieuwerkerke.)

Tous les points principaux de cette monture sont décorés de petits bas-reliefs très-enlevés, en couleur d'eau sur fond doré, et représentant des combats de cavalerie¹.

1. La lame de cette épée n'est pas de fabrication allemande, elle est de Caino de Breschia : on peut souvent constater que des lames italiennes et surtout espagnoles furent montées en principe à des gardes faites par des artisans étrangers à ces deux dernières nations. — Les lames étaient ordinairement achetées, en provision et en faisceau d'un certain nombre, par les monteurs d'épées.

Ces deux belles rapières forment par excellence un exact spécimen de l'art le plus parfait du fourbisseur et monteur d'épées au xvi^e siècle.

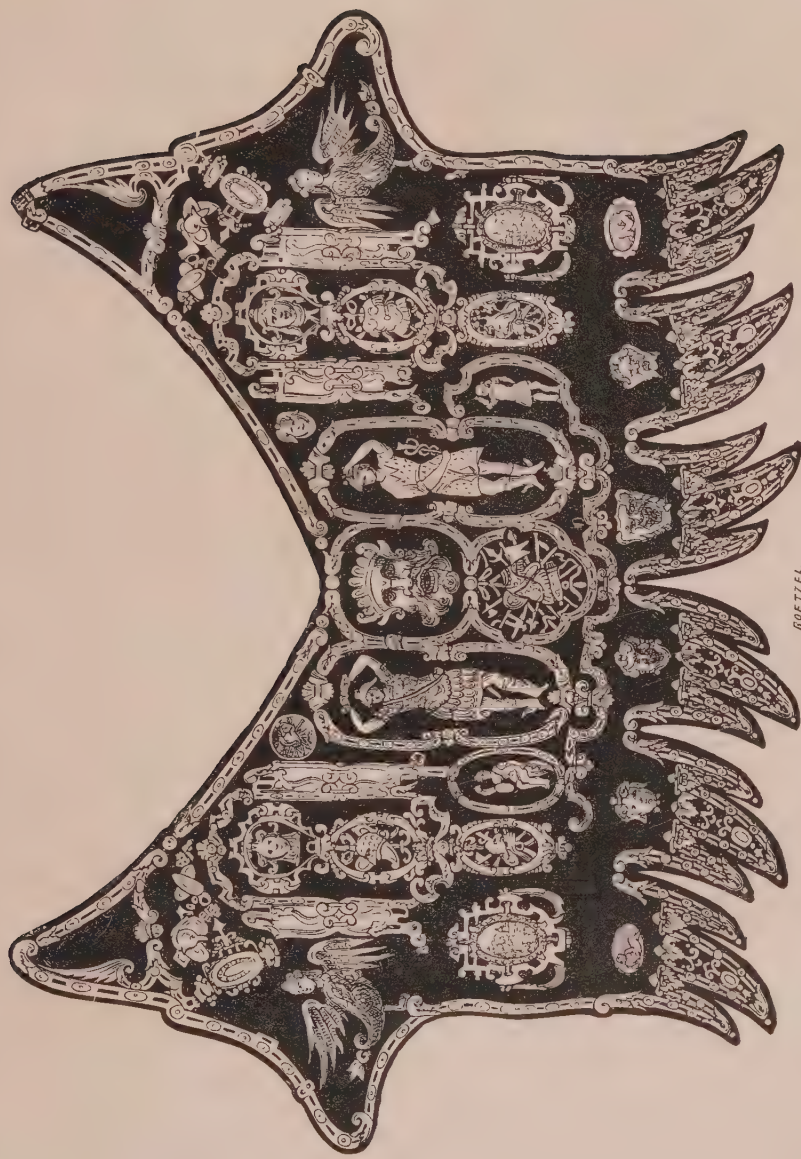


RAPIÈRE ALLEMANDE DU XVI^e SIÈCLE.

(Collection de M. le comte de Nieuverkerke.)

L'espace nous manquant, nous n'allons citer maintenant, comme type de différentes catégories d'armes, qu'une ou deux autres pièces remarquables qui furent exposées dans la même vitrine.

De même que dans l'antiquité les vases et les armes façonnés à Athènes, à Rhodes ou à Corinthe, portaient l'empreinte artistique du style particulier à chacune de ces villes ; de même, encore, au temps de la Renaissance, les œuvres des forgerons et fourbisseurs de Palerme ou de Mazara, ou bien de Pise, de Florence, de Milan et de Venise, résumaient dans leur aspect originalement tranché un caractère d'art séparément adopté par les différentes parties de l'Italie.



BOETZEL.

POITRAIL DE CHEVAL DE TRAVAIL MILANAIS : XVII^e SIÈCLE.

(Collection de M. Spitzer.)

Nous désignerons comme type parfait de ce cachet de territoire que manifestent si bien certaines armes une épée d'une beauté merveilleuse qui, dans la vitrine que nous venons de citer, était placée sous un grand crochet de cornac indien.

Elle nous semble, par son élégance presque sévère, particulariser magnifiquement, quintessencier pour ainsi dire le sentiment des artistes armuriers de Venise, vers 1525.

Cette épée dont l'heureux possesseur est resté anonyme, est une sorte de glaive à un seul tranchant; sa lame droite et plate, à laquelle s'accole un canon de pistolet, porte, près du dos, de fines cannelures, et à son talon deux plaques de bronze ciselées, incrustées d'appliques d'argent et rehaussées d'or, représentant des trophées de guerre d'un très-beau dessin.

Ses gardes se composent de trois branches méplates, enrichies de mascarons et de trophées; les deux premières, toutes droites, forment croix, et la troisième, remontant par une courbe, garantit la main. Un admirable pommeau, en façon de tête de lion à cornes de béliér et à gueule béante dominant la poignée en métal ciselé comme les gardes, complète cette belle monture. Son ensemble est de bronze doré et décoré, de même que le haut du talon de la lame, de placages d'argent incrustés, finement ouvrés d'ornements du plus beau style.

Cette épée en dit plus sur les arts du xvi^e siècle que ne pourrait le faire un livre tout entier.

Le caparaçon ¹ de cheval qui occupait en totalité l'une des huit faces de la vitrine citée fait partie de la série des belles armes réunies par M. Spitzer. Ce caparaçon, dont nous donnons le dessin du poitrail, particularise en son ensemble, pour le xvi^e siècle, pour l'Italie et l'art du forgeron en ce genre, les conditions décoratives les plus élégantes. Le travail qui enrichit ce harnais tout de parement est très-probablement milanais. Son ornementation générale se compose d'appliques en fer repoussé, découpées, ciselées finement et rehaussées d'or. Elles sont disposées en sujets de figures, en trophées, encadrements et mascarons pour être fixées sur un mantel ou couverture d'étoffe de soie que l'on façonnait jadis à la forme du cheval ².

Ces sortes de caparaçons de parement furent très en vogue vers la fin du moyen âge, mis à la mode par l'Italie. Aux xv^e et xvi^e siècles, on les

1. En italien, *capparisone*.

2. La coutume de couvrir les chevaux d'une armure ou caparaçon vient de l'antiquité. Montaigne, dans ses *Essais*, livre II, chap. ix (des Armes des Parthes), cite ce texte. Claudien, *contre Rufin*, II, 358 : « Les coursiers ont aussi leur armure de fer, etc. »

fabriquait, soit de cuir bouilli à ciselures dorées¹, ou décorés d'emblèmes et de sujets peints par les plus grands artistes du temps, soit en acier forgé, enrichi de gravures ou d'arabesques ouvrées par les armuriers ou les orfèvres les plus habiles²; on en façonnait aussi avec de riches étoffes et draps de velours recouverts d'appliques d'argent repoussé et doré; parfois même ces appliques étaient d'or³.

Un passage traduit d'une nouvelle de Matteo Bandello peut donner une idée du luxe inouï qui présidait à Milan, vers 1550, au parement des chevaux montés par les muguets de ce temps-là.

« L'un d'eux, appelé Simpliciano par le vieux conteur, s'habillait très-richement et changeait très-souvent de vêtement; trouvant toute la journée de nouvelles modes de broderie, de points à jour et autres inventions. Ses bonnets de velours portaient tantôt une médaille, tantôt une autre. Je me tais sur le chapitre des chaînes, des bagues et des bracelets. Les montures qu'il chevauchait par la ville, qu'elles fussent ou mule, ou genet, ou turc, ou haquenée, étaient plus propres que les mouches. La bête qu'il devait monter ce jour-là, *outre les riches harnais parsemés d'or battu*, était toujours de pied en cap *parfumée*, de manière que l'odeur des compositions de musc, d'ambre, de civette et d'autres précieux parfums se faisait sentir par toute la rue⁴. »

Le caparaçon que nous avons cité comme spécimen de ce genre d'œuvre italienne se rattache tout particulièrement, par la beauté de son travail et le style de sa fabrication, à l'idée que l'on peut se faire du luxe de la ville et de l'époque dont Bandello dépeint si minutieusement les mœurs.

Nous donnerons suite prochainement à cet examen sommaire, en parlant de quelques autres des plus remarquables pièces d'armes que possèdent maintenant les collections particulières. Nous donnerons aussi quelques curieux détails sur le commerce moderne des armes anciennes, à Paris.

1. Un cheval armé de cuir bouilli, à la façon de Lombardie. (Olivier de la Marche.) — Caparaçon en cuir de Sirie : inventaire de Charles VI.

2. Lazzaro Vasari peignit des harnachements de chevaux pour Nicolo Piccinino et pour ses soldats et ses capitaines. Francisco Francia décora de peintures pour le duc d'Urbin un caparaçon de cheval. Il représenta une forêt embrasée d'où s'échappaient effarés des oiseaux et des animaux de toute espèce. (Vasari, *Vie des peintres*.)

3. Michel Agnolo, di Viviano, exécuta pour Julien de Médicis tous les ornements des harnais de parement qui servirent au carrousel de la place de Santa-Croce. (Vasari le cite dans la *Vie* de Baccio Bandinelli.) Les chevaux de main du cortège de César Borgia, pour son entrée à Chinon (48 décembre 1498), étaient ferrés d'or massif. (Tom. Tomasi, p. 314.)

4. Matteo Bandello. Nouvelle 47, 2^e partie.

LES
ÉMAUX DE PETITOT

EN ANGLETERRE



ORSQUE l'Exposition universelle s'ouvrit à Londres, en 1862, dans le voisinage du South - Kensington - Museum , ce vaste établissement d'éducation s'ingénia pour intéresser, par quelque attrait de circonstance, les visiteurs de la grande *Exhibition*, sa voisine. Il y réussit à merveille, en faisant appel aux familles opulentes de la Grande-Bretagne et en leur empruntant quelques-uns des objets précieux qu'elles conservent dans leurs demeures séculaires. La curiosité publique fut vivement éveillée par ce somptueux musée improvisé en peu de jours ¹.

C'était au moment où venaient d'être gravés et publiés, à Paris, par les soins de M. Blaisot, les émaux de Petitot formant la collection du Louvre ²; en sorte que les amateurs de peinture à l'émail se demandaient avec curiosité ce que les Anglais pourraient offrir pour soutenir la comparaison avec le Louvre, qui ne possède pas moins de cinquante portraits regardés comme étant de la main de Petitot. Or les Anglais nous en offrirent, pour cette première fois, soixante-quinze.

1. Voyez le *Catalogue of the special Exhibition of Works of Art of the Mediaeval, Renaissance and more recent periods, on loan at the South-Kensington Museum. June 1862*, edited by J. C. Robinson. London, in-8 (721 pages et 8449 articles).

2. *Les Émaux de Petitot du musée du Louvre. Portraits de personnages historiques et de femmes célèbres du siècle de Louis XIV, gravés au burin par L. Ceroni*. Paris, Blaisot, 1862. 2 vol. in-4°.

Trois ans après, au mois de juin 1865, la même administration du Kensington-Museum organisa une exposition spéciale de portraits à la miniature et à l'émail. Elle parvint à réunir, en très-peu de temps, de cette petite branche de l'art, plus de trois mille spécimens¹; et bien qu'une partie des émaux exposés en 1862 eussent été retirés par leurs propriétaires, on compta cette fois cent cinquante-huit portraits par Petitot ou à lui attribués. Une pareille galerie était un trésor pour l'étude. J'y joignis la visite de quelques collections particulières qui n'avaient pas été exposées et dont la plus importante est celle du château de Windsor. Les observations que j'ai pu recueillir sont encore bien incomplètes, car il eût fallu, pour avoir une idée générale de ce qui nous reste de l'œuvre de Petitot, visiter d'autres palais de la Grande-Bretagne, et aussi ceux de Vienne, de Saint-Petersbourg, de La Haye et cent autres. Il m'a paru cependant utile de donner, dès à présent, le peu de renseignements que j'ai tirés soit de mon passage à Kensington, soit de la rencontre de quelques documents écrits qui me sont nouvellement parvenus, et d'ajouter ce petit contingent, sans plus attendre, à ce que l'on a retrouvé sur Petitot jusqu'à ce jour.

Il faut confesser tout d'abord que cette richesse de l'Angleterre n'est pas entièrement de bon aloi : un grand nombre des émaux que l'on y conserve sous le nom de Petitot ne sont que des copies, ou même des imitations dont la faiblesse éclate aux yeux. On ne se compromettrait probablement pas en affirmant qu'un bon tiers de ceux qui figuraient aux deux expositions de Kensington avaient usurpé le nom dont ils se paraient. Nos voisins n'ayant pas, comme nous l'avons au Louvre, une belle série de Petitots authentiques ouverte chaque jour à tout venant, où chacun peut former son jugement par la comparaison, l'erreur est plus facile, et de fait plus fréquente chez eux que chez nous; mais, en revanche, des collections privées comme celles que possède l'aristocratie britannique, où les objets précieux sont des héritages dès longtemps gardés dans les mêmes familles, offrent des garanties particulières d'authenticité. Tel était le caractère général des pièces exposées par le duc de Cambridge, lord Gosford, lord Taunton, lord Fitz-Harding, Miss Baring, Miss Burdett-Coutts, lord et lady Cremorne, M. Holford, M. Spencer, M^{gr} le duc d'Aumale; tel est surtout le cas des émaux de Windsor. D'autres collections, entre lesquelles celle de M. John Jones les efface toutes par son importance (elle compte soixante-douze

1. *Catalogue of the special Exhibition of portrait miniatures on loan at the South-Kensington-Museum. June 1865, London.* In-8° (304 pages, 3084 numéros. — Préface signée : SAM. REDGRAVE).

portraits à elle seule), sont le fruit de recherches récentes et plus sujettes, par suite, au mélange de l'ivraie avec le bon grain.

Sous le nom de S. A. R. le duc de Cambridge, était exposé, à Kensington, en 1862, un petit cadre contenant seulement quatre portraits : le roi Charles I^{er}, le roi Charles II et les reines leurs femmes : Henriette de France et Catherine de Portugal. Mais ceux de Charles II et de Catherine sont, je le montrerai plus loin, de Petitot fils. Le roi Charles I^{er} et la reine Henriette ont bien la finesse du maître, quoique peints d'une manière étrange : les longs cheveux de Charles I^{er}, qui flottent sur sa cuirasse, ont des tons jaunâtres, son visage des teintes bleues et rougeâcées, et le fond est un mauvais ciel nuageux. La reine est d'une vérité naïve que l'artiste n'a point enjolivée; il n'a pas caché sa maigreur ni ses traits osseux, et il a bouclé ses cheveux avec une précision malheureuse : le bleu du ciel apparaît à travers les frisures et leur inflige une grande dureté. On voit en outre s'élever à droite et à gauche, derrière les épaules de la reine, le sommet d'arbres dont la teinte verte, mêlée aux nuages rouges d'un coucher de soleil, complète l'aspect criard de cet ensemble.

Les ciels (rarement heureux) de notre émailleur sont, à mon avis, l'indice d'une époque où il n'avait pas encore atteint à l'entier épauvrissement de son talent. Lorsqu'il fut pleinement le maître de ses procédés et de son pinceau, il abandonna ces fonds défavorables et comprit que la parfaite simplicité d'un champ tout uni était la plus savante mise en scène qu'il pût donner à ses têtes. Aussi est-ce un fond uni que portent tous ses plus beaux ouvrages aujourd'hui connus. Des cinquante qui sont au Louvre, un seul, celui de M^{me} Scarron (n° 12 du Louvre), est à fond de ciel; détail, soit dit en passant, qui me ferait croire ce portrait peu postérieur au mariage de Françoise d'Aubigné avec le poète Scarron (1652), bien qu'elle eût alors dix-sept ans seulement, et que le portrait n'annonce pas autant de jeunesse.

Or, entre tous les fonds de ciels hasardés par Petitot¹, celui du portrait de la reine Henriette, chargé non-seulement de nuages, mais en-

1. Je puis citer, outre les trois qui précèdent, un autre portrait de Charles I^{er} ayant pour fond, à gauche une muraille, à droite un ciel au soleil couchant (Kensington, 1862, n° 2158, appartenant à miss Burdett Coutts); puis les portraits de Jacques II, avec un ciel nuageux entièrement noir à gauche (ibid., n° 2460, miss B. Coutts), de mademoiselle de La Vallière, ciel nuageux (ibid., n° 2463, miss B. Coutts), de M^{me} de Longueville, ciel jaune et violacé (ibid., 1865, n° 798, appartenant à M. J. Jones), de Mademoiselle, fille de Gaston, ciel bleu avec quelques nuages roses (ibid., 1862, n° 2240, et 1865, n° 2580, appartenant à lady S. de Vœux), d'Anne d'Autriche (?), ciel nuageux doux et réussi (ibid., 1865, n° 185, appartenant à M. G. Bonnor).

core d'arbres (le seul à ma connaissance offrant cette dernière particularité), décèle un des premiers ouvrages de l'artiste, du moins un des premiers de ceux qu'il exécuta par les encouragements et sous les yeux du roi d'Angleterre. Un autre genre d'ornement qui sentait trop la bijouterie et que Petitot a de même abandonné de bonne heure (il n'y en a pas un seul exemple dans la collection du Louvre) est une bordure, plate ou renflée, peinte autour de la plaque de manière à lui faire une sorte de cadre naturel. Un cadre de ce genre, formé d'une série de petites raies alternativement rouges et d'or, se voit autour d'un portrait¹ de Charles I^{er}. Autour d'un autre qui représente Henriette d'Angleterre, sa fille, charmant émail appartenant à lord Gosford², règne une fine torsade en émail noir et blanc.

Ces détails accusent, comme il vient d'être dit, une première manière de Petitot; mais cela ne signifie pas qu'il n'en ait pas eu d'autres encore et plus anciennes et plus élémentaires. Les portraits secs et un peu noirâtres du roi Charles I^{er} et de la reine sa femme, mais doués au demeurant de solides qualités de délicatesse et de vérité, durent être, au moment de leur exécution, de grands succès pour l'artiste, car ils marquaient un heureux point d'arrivée, quoique non définitif, après bien des essais antérieurs. Il y avait aux deux expositions de Kensington une tête de cavalier³ du temps de Charles I^{er}, inscrite comme étant de Petitot et totalement différente des ouvrages que son nom rappelle. Ce personnage, très-brun, à moustaches relevées et mouche au menton, à perruque régulièrement frisée par étages autour de la tête, vêtu d'un pourpoint noir avec col blanc rabattu, noué sous le menton par deux mouchets, est fait tout entier de ce petit travail minutieux, craintif, au pointillé très-apparent, qui caractérise une école d'émaillerie antérieure à Petitot; au dos de la plaque est un paysage où quelques arbres noirs se détachent sur un fond bleu. Je n'aurais pas cru qu'il y eût autre chose dans l'attribution de ce portrait à notre célèbre émailleur qu'une indication audacieusement fautive, si je n'eusse rencontré chez un amateur de Londres, le grand éditeur M. H.-G. Bohn, un autre portrait tout à fait du même style que le précédent⁴, et qu'il tient par legs de lady Morgan, laquelle

1. Kensington. 1862, n° 2158.

2. Ibid., 1862, n° 2362, et 1865, n° 1353.

3. Ibid., 1862, n° ? ; 1865, n° 1361, appartenant à lord Gosford.

4. Une jeune femme brune, de trois quarts, regardant à sa droite, coiffée en grosses boucles tombant sur le cou et les épaules, avec d'autres boucles sur tout le tour du front et une coiffe de mousseline sur la tête; le menton serré dans une collerette qui laisse, au dessous, la poitrine très-nue; robe noire à boutons garnie d'une berthe en

l'avait possédé pendant un demi-siècle, avec la persuasion fondée sur une tradition de famille que c'était un ouvrage de Petitot. Il est tout naturel qu'il se trouve ainsi, surtout en Angleterre, des émaux primitifs du maître, qui sont bien assurément de lui, quoique méconnaissables pour nous. Le difficile est d'en constater l'attribution.

Un magnifique portrait de la fille de Charles I^{er}, Henriette d'Angleterre, duchesse d'Orléans¹; un autre, médiocre, de la reine Henriette, Marie, sa mère, et un de M^{lle} de La Vallière, exactement le même que celui du Louvre², complètent la remarquable part que miss Burdett Coutts avait apportée à l'exposition de 1862.

La collection de lord Gosford comprenait, outre ceux que j'ai déjà cités³, trois jolis portraits : les deux premiers portant gravé sur une banderole, au bas de la plaque, les noms de M^{lle} de Montpensier⁴ et de la baronne de Breteuil⁵; le troisième, sans autre désignation que celle de « gentilhomme français », est celui d'un inconnu à vaste perruque blonde, au teint coloré, aux yeux bleus, au sourire incisif, qui m'a paru pouvoir être le surintendant Fouquet.

La plus importante réunion de portraits peints par Petitot, qui décora les galeries de Kensington en 1862, était celle de miss Baring. Elle se composait de dix-huit émaux authentiques (n^{os} 1947 à 1969), montés sans luxe sur des tabatières en écaille noire, et comprenait, outre les portraits si répétés de Charles I^{er}, d'Anne d'Autriche, de Louis XIV (en triple) et de Gaston d'Orléans, douze têtes charmantes : six de femme et six d'homme, parmi lesquelles je n'ai pu reconnaître que Racine, M^{me} de Grignan et Louise de Savoie, reine de Portugal. Le catalogue indiquait de plus les ducs d'Orléans, d'Anjou, de Buckingham, de Luxembourg et, avec une facilité à laquelle je ne m'associe nullement, mesdames de Sévigné, de Montespan, de La Vallière et de Fontanges. L'une de ces dernières et des plus belles, jeune, brune, piquante, en corsage violet

dentelle brodée d'étoiles, fond bleu de faïence. Travail fin mais dur, fait en pointillé très-visible; chair brique. Au dos une petite tête de femme peinte en noir au milieu d'un bouquet de fleurs, le tout sur fond bleu.

1. De trois quarts, regardant à sa gauche; corsage bleu surmonté d'une guimpe brunâtre attachée par deux pendeloques à trois perles. Haut., 5 cent.; larg., 4 cent. Kensington, 1862, n^o 2464.

2. N^o 25 des Émaux du Louvre.

3. Et ceux qui n'ont pas assez d'intérêt pour être mentionnés, par exemple un Charles II et une Anne d'Autriche.

4. Kensington, 1862, n^o 2363; 1865, n^o 4352.

5. Ibid., 1862, n^o 2338; 1865, n^o 4378.

et pardessus à ramages d'or, doublé de soie bleue, se retrouvait exactement dans la même toilette¹, mais entourée de cinquante-six diamants, sur une tabatière en or émaillé, ayant appartenu au roi Georges IV. Ce chef-d'œuvre de bijouterie appartient maintenant à lord Fitzhardinge, ainsi qu'un magnifique Louis XIV² en cuirasse blanche à bandes roses et têtes de lions d'or. Le même Louis XIV, armé de la même cuirasse et peint avec la même perfection, se retrouve à Orléans-House (Twickenham), en la possession de M^r le duc d'Aumale, et figurait en 1865 à Kensington (sous le n° 374). Cette royale demeure, Orléans-House, possède encore un tout petit émail représentant le grand Condé³, un autre du même module qui est une copie ou plutôt un extrait de celui de Christine, reine de Suède⁴, un vieillard inconnu⁵ qui ressemble assez à l'amiral de Tourville, un portrait du grand Dauphin⁶ et deux d'Anne Martinuzzi⁷.

Je continue sous forme de simple liste cette énumération qui tend à devenir fastidieuse et que le besoin d'exactitude peut seul excuser.

Lord Taunton. — Un cadre contenant quatre admirables portraits de femme : Anne d'Autriche⁸, la duchesse de Chevreuse⁹, la marquise de Montespan¹⁰ et mistress Jane Middleton¹¹, jeune beauté blonde de la cour de Charles II.

Lady Sophia des Vœux. — Un cadre contenant douze portraits à l'émail passant presque tous pour être de Petitot, mais dont trois seulement me paraissent avoir droit à ce titre : un de Louis XIV, un d'Anne

1. Kensington, 1862, n° 2316 : *a lady unknown*.

2. Ovale de près de 4 centimètres de hauteur, monté sur tabatière ronde en écaille noire. Kensington, 1862, n° 2341. Il faut citer de plus, également à lord Fitzhardinge, un cardinal Mazarin (n° 2298).

3. Kensington, 1865, n° 377.

4. Et non M^{me} la princesse de Condé (Kensington, 376). Conf. avec n° 35 du Louvre et n° 842 de Kensington, 1865.

5. Kensington, 1865, n° 378.

6. Portant dans les galeries d'Orléans-House le n° 235.

7. Nos 234 et 239 à Orléans-House. Sauf les nos de Kensington (1865) 374 et 375 (deux Louis XIV) et le vieillard inconnu n° 378, tous ces émaux appartiennent de longue date à la famille royale de France et étaient conservés, avant 1848, au château de Chantilly.

8. Kensington, 1862, n° 2688 ; 1865, n° 2353.

9. Ibid., 1862, n° 2690 ; 1865, n° 2354. Grand émail de près de 5 centimètres de hauteur, figure presque de face, cheveux blonds très-abondants, yeux bleus, guimpe brunâtre.

10. Ibid., 1862, n° 2689 ; 1865, n° 2351. Femme aux cheveux bruns, en corsage cramoiis bordé d'ornements en acier.

11. Ibid., 1862, n° 2687 ; 1865, n° 2350.

de Gonzague, princesse palatine¹ et la grande Mademoiselle, duchesse de Montpensier². Ce dernier est un émail inachevé et intéressant par là même en ce qu'il montre un peu à découvert le travail de l'artiste; il laisse voir un gros pointillé très-apparent. Je suppose que ce portrait n'aura pas été fini parce qu'il s'y était déclaré des taches noirâtres, notamment une au-dessous du nez; mais il était encore assez beau pour être conservé et admiré.



COMTESSE D'OLONNE

Émail de Petitot avec cadre de Gilles Lesgaré.

M. R.-S. Holford. — Sous ce nom se plaçait la plus belle pièce des deux expositions : cette comtesse d'Olonne vêtue en Diane chasseresse³ et entourée d'une bordure de fleurs par Gilles Lesgaré; émail célèbre possédé dès 1738 par J. Mariette, le grand connaisseur, cité avec honneur dans son *Abecedario* et qui, après la mort de Mariette (1774), ayant été acheté par sir Horace Walpole⁴, est resté depuis lors en l'Angleterre.

A M. Holford appartient de plus un assez beau Louis XIV, une duchesse de Longueville coiffée de lauriers, exactement la même que

1. Kensington, 1862, n° 2247; 1865, n° 2577. Joli émail mais fendu et ra

2. Ibid., 1862, n° 2240; 1865, n° 2584.

3. Ibid., 1862, n° 2463; 1865, n° 747.

4. Au prix de 3,200 liv. de France; « a very large price », dit l'acquéreur (*Anecdotes of paint.*).

celle du Louvre (n° 50), et une prétendue M^{me} de Sévigné, qui est la même jolie personne, un peu brune, et dans la même toilette, que la « dame inconnue » figurant au Louvre sous le n° 42.

M. S. Addington. — Une troisième copie de la même personne prise pour M^{me} de Sévigné ; émail très-pâle et probablement inachevé. Une tête d'homme inconnu, d'âge moyen, en perruque noire du temps de la Fronde et en simple manteau noir sur un pourpoint bleuâtre ; mâle visage d'une beauté admirable.

Lord Spencer. — Un Louis XIV ¹, un cardinal de Richelieu, de petit module ², et un jeune homme inconnu ³ en armure de fer à clous dorés, en vaste perruque d'un blond blanchâtre, avec une cravate de soie noire nouée sous un rabat de dentelles ; cet émail est encore serti dans sa vieille monture en filigrane d'or.

M. H. Danby Seymour. — Sous le nom de M^{me} de Montespan ⁴ le portrait de M^{me} de Maintenon au corsage de fleurs, copie moderne montée sur une riche tabatière. Ce séduisant émail, dont l'original est au Louvre (sous le n° 9), a beaucoup inspiré les imitateurs ; il y en avait trois ou quatre reproductions dans les galeries de Kensington. Parmi d'autres objets exposés par le même amateur se trouvait une petite boîte ronde en cuivre, qui vraisemblablement avait servi à renfermer un portrait à l'émail, et sur le couvercle de laquelle, à l'intérieur, étaient gravés ces mots : « Donné à M^{me} la comtesse de Feuquières par son ami Molière, MDCLX. » La boîte était ancienne, mais le portrait de Molière qu'en ce cas elle avait dû contenir était disparu et remplacé par un portrait moderne du grand écrivain comique.

Quelques émaux d'une authenticité très-douteuse et appartenant à MM. de Rothschild, Hunt et Roskell, Napier, J. Henderson, complétaient l'ensemble des portraits dus à Petitot ou mis sous son nom, qui figuraient à Kensington-Museum en 1862.

Une partie des mêmes émaux qu'on avait admirés trois ans auparavant reparut en 1865, mais escortée d'un très-grand nombre de nouveaux. La famille de Charles I^{er}, celle de Louis XIV et les grandes beautés de la cour de France s'y pressaient comme toujours au premier rang. On y remarquait de plus quelques personnalités moins communément représentées par Petitot : Philippe IV, roi d'Espagne, Henriette Stuart, mère

1. Kensington, 1862, n° 2653 ; 1865, n° 924.

2. Ibid., 1862, n° 2654 ; 1865, n° 927.

3. Ibid., 1862, n° 2658.

4. Ibid., 1862, n° 2597.

de Guillaume III¹, et les Anglais Thomas Ewer, Henry Arundell, Milton², William Farmor, lord Lempster, la comtesse de Bedford. Ce dernier portrait fait partie de la collection de lord et lady Cremorne, laquelle comprend vingt émaux attribués à Petitot, fort beaux en effet pour la plupart, et de plus quatre émaux de Petitot fils. Dans cette collection figurent à côté d'un duc du Maine³, d'un duc d'York (Jacques II), et d'un Louis XIV, plusieurs personnages inconnus, au nombre desquels le plus remarquable est un homme du temps de Louis XIII, en manteau de soie noire et grand rabat⁴, entouré d'une guirlande de fleurs en bordure, absolument semblable à celle qui décore le portrait de la comtesse d'Olonne, et certainement aussi faite par Gilles Lesgaré. Mais le plus vif intérêt que présente la collection de lord Cremorne consiste en plusieurs portraits de Petitot et de sa famille qui méritent une attention particulière et sur lesquels nous reviendrons.

La collection de M. J. Jones comprenait à elle seule, comme je l'ai dit en commençant, soixante-douze portraits environ dus ou attribués à Petitot. Je ne citerai ici que ceux qui m'ont paru le plus authentiques⁵.

Ce sont d'abord quatre portraits⁶ de Louis XIV, le premier (n° 780) entouré d'un beau cadre d'oiseaux et de fleurs émaillés en blanc, noir et or, que le catalogue attribue sans hésiter à Gilles Lesgaré, et qui peut bien être en effet de cet habile homme ;

Puis : la reine Marie-Thérèse⁷ ; — la reine Anne d'Autriche⁸ ; — la

1. N° 2355. Un autre émail d'après cette princesse se trouve chez miss Burdett Coutts.

2. N°s 2098, 2666, 2458.

3. Placé, par erreur, sous le nom du duc d'Orléans, régent, n° 413. C'est le même personnage représenté au n° 847 (Collection J. Jones).

4. N° 99. *Portrait of an ecclesiastic in enamelled frame of flowers by Legaré of Chaumont and with enamelled back.*

5. Les autres, auxquels suffira cette mention en note, sont : Louvois, Mazarin, Richelieu, Henri de Lorraine, duc de Guise, La Rochefoucauld, Philippe, duc d'Anjou, Condé, Molière (?), M^{me} de Sévigné (appelée M^{me} de Grignan par le catalogue, n° 784), le duc de Vendôme, Fouquet, M^{me} de Combalet, la comtesse de Soissons, M^{lle} de Montpensier, M^{lle} de La Vallière (n°s 796 et 838), Ninon, Marie-Thérèse (*a lady*; n° 802), le maréchal de La Meilleraye, la duchesse de Berry, la princesse de Condé, M^{me} de Montespan, Gaston (appelé Turenne par le catalogue, n° 837), M^{me} de Maintenon, Roquelaure, M. de Pontchartrain.

6. Kensington 4865, n° 780, que le catalogue indique comme étant non Louis XIV mais son frère ; n° 783 (*a gentlemen in armour*, dit le catalogue) ; n°s 848 et 850.

7. N° 786, que le catalogue donne à tort pour un portrait de M^{me} de Montespan. A l'inverse le n° 799, très-joli portrait d'une femme blonde vêtue d'une guimpe et d'un voile jaunâtres n'est pas, comme le dit le catalogue, un portrait de Marie-Thérèse.

8. Grand émail de 44 millim. de haut, n° 839.

reine Henriette-Marie¹, femme de Charles I^{er}; — la belle Henriette, sa fille (n° 2443); — Gaston d'Orléans, émail microscopique de quinze millimètres de haut sur huit de large et d'une grande beauté (n° 800); — la duchesse Marie de Bourbon-Montpensier, sa première femme²; — Monseigneur, fils aîné de Louis XIV³; — Marie-Anne-Victoire de Bavière, femme de Monseigneur⁴; — la duchesse de Longueville⁵; — le duc du Maine (n° 847); — le duc de Vermandois, charmant portrait d'enfant⁶; — le maréchal de Luxembourg (n° 840); — le duc de Vendôme (n° 841); — la duchesse de Mazarin, assez différente de celle du Louvre⁷, et beaucoup plus brune; — Gabrielle-Louise de Saint-Simon, duchesse de Brissac, morte en 1684⁸; — la comtesse de Grignan⁹; — l'architecte Lenôtre (n° 843); — un gentilhomme inconnu (n° 792); — une dame (n° 844) qu'il faut ranger aussi parmi les inconnues quoiqu'elle soit nommée dans le catalogue, mais à tort, M^{lle} de Blois¹⁰; — un portrait, enfin, de la reine Christine de Suède (n° 842).

Ce dernier offre une particularité curieuse; Christine y est peinte exactement comme nous la voyons au Louvre, dans l'émail n° 35, avec la couronne sur la tête, la robe bleue attachée par trois broches de perles sur l'épaule, un globe en main et un manteau cramoisi doublé d'hermine; mais elle est représentée une seconde fois au dos du même émail de M. Jones sous les traits d'un ange vêtu d'une robe jaune clair à reflets chatoyants laissant voir une poitrine osseuse; et de la main gauche, qui montre le ciel avec l'index, elle tient une couronne d'olivier. La part importante et personnelle que Christine avait prise, malgré ses ministres et

1. Corsage bleu garni d'un rang de perles; émail moins parfait que ceux exécutés pour la famille de Louis XIV; n° 795.

2. Presque de face, très-blonde, yeux gris-bleu relevés par le coin; guimpe jaune, et sur l'épaule gauche une mantille bleuë bordée d'hermine, n° 853.

3. N° 845. Douteux que ce soit Monseigneur.

4. Faussement appelée par le catalogue (n° 804) M^{lle} de Penhoët de Kerhouël de Ploëuc, duchesse de Portsmouth; mais il y a quelque raison plausible à cette erreur, car elle a été faite aussi dans le livret des émaux du Louvre (ann. 1820), n° 55.

5. N° 798 déjà cité plus haut. C'est bien M^{me} de Longueville, la tête élevée et la pose altière, quoiqu'elle ne ressemble pas beaucoup au n° 50 du Louvre. Elle est presque de face, cheveux châtain clair, voile et robe jaunâtres, aucun bijou.

6. En pourpoint jaune clair avec le cordon bleu par-dessus, longs cheveux blonds, col brodé rabattu, à deux mouchets, n° 854.

7. N° 846; celle du Louvre, n° 33.

8. Tels sont les termes d'une vieille inscription mise au dos de l'émail, n° 852.

9. Montée sur une boîte magnifique, n° 2444.

10. Elle n'a rien de M^{lle} de Blois, qui était très-blonde et rappelait par ses traits le roi son père.

n'ayant encore que vingt-deux ans, à la conclusion de la paix de Westphalie (1648), explique très-bien l'allégorie. Cette flatteuse image put être peinte en Suède avant l'abdication de la reine (1654) et envoyée à Petitot pour être faite à l'émail, ou bien elle put être commandée directement à l'artiste lorsqu'en 1656 et 1658 Christine vint à Paris. Il est remarquable combien ce portrait justifie le mot d'une Parisienne rapporté dans les biographies : « La reine de Suède m'a paru un joli petit garçon. »

Complétons cette revue générale, sinon de toutes les œuvres de Petitot conservées aujourd'hui en Angleterre ¹, au moins de la bonne part d'entre elles, par un coup d'œil jeté sur la collection de Windsor.

S. M. la reine Victoria possède dans sa bibliothèque particulière du château de Windsor, dirigée par les soins éclairés de M. Woodward, une célèbre collection de dessins et de miniatures; mais les portraits à l'émail qui ornent depuis longtemps les appartements royaux sont l'objet de sa sollicitude personnelle. Elle s'en occupe et les range quelquefois elle-même, dit-on. Ils sont accumulés dans une série de cadres qui tapissent les murs d'un boudoir et dont les quatre plus précieux décorent la chambre même où couche Sa Majesté, en formant une sorte de panorama autour de son lit. Un catalogue, corrigé en divers endroits de la main même du prince Albert, porte à deux cent cinquante environ le nombre des pièces de la collection; les quatre cadres principaux en contiennent seulement quatre-vingts, et parmi ces derniers il m'a semblé discerner environ vingt-deux Petitots. Les plus remarquables de ces portraits sont ceux de la duchesse de Chevreuse, d'Anne Martinozzi, princesse de Conti, de la duchesse Marie de Bourbon-Montpensier, de Claire de Maillé, princesse de Condé, de la duchesse du Lude, d'Éléonore d'Autriche, reine de Pologne, de Louise de Savoie, reine, de Portugal², d'Éléonore de Gonzague, femme de l'empereur Ferdinand III, de mistress Jane Middleton³ et du maréchal de La Meilleraye.

1. Je n'y ai point retrouvé jusqu'à présent les deux pièces citées par Walpole comme des œuvres de premier ordre : « Le magnifique portrait en pied de Rachel de Ruigny, comtesse de Southampton, appartenant au duc de Devonshire et peint d'après Van Dyck, est indubitablement le plus capital ouvrage en émail qu'il y ait au monde; il a neuf pouces trois quarts de haut sur cinq trois quarts de large. Quoique imparfait en quelques parties, cet émail est de l'exécution la plus hardie et de la couleur la plus riche et la plus belle qu'on puisse imaginer. Il est daté de 1642. Sa Grâce (le duc de Devonshire) possède une tête du duc de Buckingham de la même main, avec le nom de l'auteur et la date de 1640. » Hor. Walpole, *Anecdotes of painting*.

2. Portrait identique avec celui de la même princesse appartenant à miss Baring, ci-dessus p. 172.

3. Identique avec celui qui appartient à lord Taunton, ci-dessus p. 173.

Il y a surtout à mentionner, dans la collection de Windsor, un beau portrait de M^{lle} de Blois, grand émail de sept centimètres de haut, et un du plus habile diplomate qui ait été au service de Louis XIV, le marquis Hugues de Lyonne. Par sa petitesse comme par sa perfection, ce dernier émail me paraît répondre à la description suivante faite par Mariette dans son *Abecedario* : « Il est, dit-il, un chef-d'œuvre de Petitot que je me reprocherois de passer sous silence. Il s'agit du portrait d'Hugues de Lyonne, ministre et secrétaire d'État, qui dans un très-petit espace, car c'est un rond qui n'a pas plus de huit lignes de diamètre ¹, est d'une telle précision, qu'aucun de ces traits vifs et spirituels qui caractérisoient la physionomie de ce grand homme d'État n'a été oublié. Ils sont si parfaitement saisis, qu'il eût été difficile au peintre le plus habile de les exprimer avec autant de force dans un tableau de grandeur naturelle. J'ai eu l'occasion de voir et d'examiner celui de Philippe de Champagne qui a servi de modèle à Petitot, et quoique excellent dans ce qu'il est, il n'a pas été capable de me faire changer d'opinion. »

1. Précisément la forme et la dimension de celui de Windsor.

HENRI BORDIER.



JOSEPH-MARIE VIEN¹



VIEN naquit le 18 juin 1716 dans la plus humble condition : Germain Vien, son père, était maître serrurier².

Son enfance fut celle de tous les artistes prédestinés : il fit pressentir ses goûts dès l'âge le plus tendre, et ces goûts furent contrariés ; voilà en deux mots son histoire jusqu'à l'âge de dix-huit ans.

A quatre ou cinq ans, il s'amusait à découper en forme d'arbres, de fleurs ou d'autres objets dont l'imitation était à sa portée, des cartes et du papier. A cette époque (1720 ou 21) où le

1. Il existe sur Vien quatre notices. L'une fait partie du *Pausanias français, État des Arts du dessin en France à l'ouverture du XIX^e siècle : Salon de 1806, etc.* par un *Observateur impartial*, ouvrage anonyme qui parut en cahiers de 32 pages, du 10 octobre 1806 au 20 novembre 1807, et dont l'auteur est Chaussard. L'autre, lue à la séance publique de l'Académie des beaux-arts, le 7 octobre 1809, par M. Joachim Le Breton, secrétaire perpétuel de cette classe, figure dans le *Magasin encyclopédique*, année 1809, tome VI (volume extrêmement rare, par parenthèse). La troisième forme la 201^e livraison de l'excellente *Histoire des peintres*, de M. Charles Blanc. La quatrième, de 8 pages in-8°, par Reboul, est sans aucune importance.

Le travail que nous publions, et qui a été récemment couronné, a été principalement rédigé d'après les mémoires autographes et les papiers de Vien. Résultat de longues et minutieuses recherches, il renferme vraisemblablement tout ce que l'on saura jamais du maître de David. Il contient en outre sur quelques personnages importants du dernier siècle, sur M^{me} de Pompadour par exemple, des anecdotes absolument inédites.

2. Nous avons fait relever à la mairie de Montpellier son acte de baptême. — D'un autre côté M. Victor Broussonnet dit dans ses notes pour servir à « l'histoire de l'école de médecine de Montpellier à la fin du XVIII^e siècle, » notes comprenant une notice sur Pierre Roucher, médecin, que le père de Roucher était serrurier, demeurait dans la rue Arc-d'Arènes et avait pour voisin un autre serrurier, maître Vien, père d'un jeune peintre de distinction.

monde était encore plein du nom de Louis XIV, il eut l'idée de faire le portrait du grand roi : on lui prête un écu de six livres, il ne le garde que quelques minutes, et il s'est si bien pénétré de la figure, qu'en peu de temps il parvient à en faire de mémoire un dessin très-ressemblant.

A dix ans, sans avoir jamais vu dessiner, il copie à l'encre de Chine une estampe d'après Le Brun, le *Serpent d'airain*. Son père, surpris, montre ce petit travail à un peintre de chaises à porteurs, assez renommé dans la ville, Baron, qui ne veut pas croire que le jeune Joseph Vien n'ait jamais appris. Baron montre à son tour le lavis à un nommé Legrand, peintre de portraits qui avait étudié à Rome; Legrand, aussi incrédule, fait copier à l'enfant une gravure d'après le Dominiquin : *Judith montrant la tête d'Holopherne*. La copie est faite dans la journée, et Legrand en est si content, qu'il ouvre son atelier à Vien.

C'est alors qu'il commence ses études. Pendant une année il dessina chez Legrand des estampes d'après les maîtres.

Quelques mots échangés avec Baron qui vint un jour le voir travailler donnent une première idée de son caractère : « Eh bien, monsieur Vien, vous voulez donc être peintre? — Oui, monsieur. — Mais savez-vous que pour être bon peintre il faut aller étudier à Paris et ensuite à Rome? — Eh! monsieur, je compte bien aller à Paris et à Rome. »

La circonstance qui lui fit quitter Legrand nous le présente sous un jour particulier. Une perspicacité très-précoce lui avait permis de comprendre que Baron avait des vues sur l'héritage de Legrand et ne voyait pas sans inquiétude l'affection qu'il portait à son nouvel élève : une délicatesse bien rare à cet âge (et plus rare encore à d'autres âges) lui fit un devoir de se retirer.

Il revint habiter la modeste demeure qu'il occupait près de la descente du Pérou et se remit à travailler dans ce qu'il appelait son petit donjon, et d'où il découvrait les beaux paysages du Languedoc, trente lieues de mer et les Pyrénées.

Deux années se passèrent ainsi pendant lesquelles il dessina d'après des gravures achetées avec son argent de poche. « J'étais si fortement attaché au travail, dit-il en parlant de cette époque, qu'il fallait m'appeler trois ou quatre fois pour mes repas, et, souvent, je me passais de dîner pour ne pas interrompre mes études. Ce goût pour le travail était devenu une véritable passion à laquelle je sacrifiais tout. »

Cependant il fallait vivre : son père le mit chez un procureur où un de ses cousins travaillait. Malgré son antipathie pour ses nouvelles occupations, et par déférence aux désirs de son père, il remplit ses devoirs avec assiduité, mais « *la peinture le tirait souvent par la manche.* »

Il alla trouver une tante qui s'intéressait beaucoup à lui, et, sans manifester son intention, la pria de s'informer auprès de M. de la Salle s'il était content de son clerc. La bonne tante revint toute joyeuse; le procureur lui avait affirmé que si Vien continuait à être ce qu'il avait été depuis son entrée à l'étude, un avenir magnifique s'ouvrait à lui et qu'il pourrait aspirer à devenir un jour premier clerc. « Ainsi, ma tante, dit Vien, vous le voyez, j'ai fait aussi bien qu'il était possible ce que vous avez voulu. Eh bien, je n'en puis faire plus; je ne veux plus y retourner. — Que veux-tu donc faire? — *Je veux être peintre.* — Nous verrons cela. » Une combinaison fut trouvée qui momentanément satisfait à peu près les deux parties.

Les communes de Cette et de Frontignan étaient en procès avec le roi; on venait de nommer une commission composée d'un avocat, d'un procureur et d'un arpenteur; on avait besoin d'un dessinateur pour mettre au net une carte topographique: l'ingénieur de la province charge Vien de ce travail, qui l'accepte avec empressement; car c'est presque dessiner.

Il se rendit à Cette avec la commission. « Nous nous installâmes dans la meilleure auberge du pays; nous faisons bonne chère: c'était le roi qui payait! » Ce fut l'affaire de six semaines, pendant lesquelles le jeune dessinateur se concilia l'amitié de ses collaborateurs, qui furent d'ailleurs fort contents de son travail. De retour à Montpellier, Vien le porta à l'ingénieur qui lui proposa de le prendre dans ses bureaux. Vien ne répondait rien; l'ingénieur répand devant lui sur la table l'argent qui lui revient, croyant que la somme, assez forte pour un jeune homme de son âge, l'enlèvera. « Eh bien, dit-il, cet argent ne vous décide pas? Le roi vous paye dix francs par jour. — Le roi me paye sans doute bien généreusement, et vous aussi, monsieur, mais *je veux être peintre.* » Il paraît que l'ingénieur l'envoya au diable.

Cependant la phase des tâtonnements n'était pas terminée.

Il y avait dans un faubourg de Montpellier une manufacture de faïences où l'on exécutait des camaïeux bleus et qui faisait une sorte de concurrence à la Manufacture royale. Ses parents engagèrent Vien dans cet établissement; il fut stipulé devant notaire qu'après deux années d'apprentissage il serait associé au fils de la maison. Il se laissa encore faire par soumission. Du reste, décorer, c'était toujours peindre.

Il trouva bientôt moyen de se distinguer à ce point que la Manufacture royale lui fit des offres. Mais ce n'était pas sa voie; il se borna à tenir son engagement, et, à l'expiration, il s'en fut encore voir sa bonne tante Boutet qui lui tenait lieu de mère et faisait toutes les démarches depuis

que son père était paralytique¹ : « Ma chère tante, lui dit-il, je crois avoir fait preuve de déférence à vos volontés ; vous avez voulu que j'entrasse chez un procureur, je l'ai fait ; vous m'avez conseillé de travailler pour la commission de Cette et de Frontignan, je l'ai fait ; vous avez désiré que je m'engageasse dans la manufacture, je l'ai fait ; et, dans tout cela, j'ai plus suivi vos intentions que mon goût. La nature se déclare (c'était le style du temps), elle veut que je sois peintre ; vous ne la contrarierez point ; *il faut que je sois peintre*. » — Eh bien, puisque tu persistes, il faut bien te céder : j'irai voir M. Giral. »

Ce Giral², élève de Lafosse (l'auteur de la décoration de la coupole des Invalides³), ancien grand-prix de Rome, était peintre et architecte des états de Languedoc. Il permit à Vien de venir dessiner chez lui. Après lui avoir fait copier des estampes pendant quinze jours, il lui demanda s'il était positivement résolu à être peintre. Sur sa réponse affirmative : « Venez demain matin, » dit-il. C'était un dimanche. Il lui avait garni une palette ; il lui donna une tête d'étude par Rigaud, et, l'enfermant dans son atelier, il s'en alla à la messe. Au retour de l'église, il trouva la tête ébauchée par plans avec des tons si justes, qu'il lui dit : « N'y touchez pas, vous la gâteriez. » C'était la première fois que Vien avait peint à l'huile.

Giral le prit avec lui pour quatre ans, lui donnant le logement et la table, et le traitant plutôt en fils qu'en élève. Il préparait les couleurs et les toiles, et exécutait les travaux dont son maître ne pouvait s'occuper lui-même. Il était peintre !



Giral ayant été chargé de dessiner le catafalque du duc du Maine, gouverneur de la province⁴, mit Vien à la tête des artistes qu'il y employa. Celui-ci eut la satisfaction de recevoir des compliments de Giral et des députés des états.

1. Voilà tout ce que nous savons de Germain Vien.

2. Giral ou Gérald.

3. Lafosse, élève de Lebrun, et des écoles florentine, flamande et vénitienne, fut placé par ses contemporains au rang des plus grands peintres du monde ; il est aussi l'auteur de la voûte qui est au-dessus du maître-autel à Versailles.

4. Il mourut en 1736.

Il reçut d'autres missions de confiance : il peignit pour l'hôtel de ville, où il était d'usage de les placer, trois grands tableaux représentant les consuls de Montpellier, et « plusieurs copies » du gouverneur de la ville et de M. de Bernage, intendant de la province du Languedoc.

Ces quatre années de stage écoulées, il alla travailler chez lui et pour son compte; il voulait amasser un pécule qui lui permît de faire le voyage de Paris et d'y attendre quelque temps la fortune.

Il réussit parfaitement, eu égard surtout à son âge, à son obscurité et aux débouchés fort restreints que devait lui offrir la ville de Montpellier, et amassa en quinze mois plus de quatre mille francs. Il fit réparer sa petite maison et la laissa à sa tante ¹.

Ici se place une anecdote du genre touchant. Personne dans la maison de son maître n'avait vu avec indifférence Vien s'éloigner; mais M^{lle} Giral avait été plus sensible que les autres à la séparation; elle avait versé quelques larmes. Deux jours avant son départ pour Paris, comme Vien déjeunait avec M^{me} Giral, elle lui dit, non sans embarras, mais avec franchise, qu'à son retour elle serait heureuse qu'il entrât dans sa famille. « Nous avons, dit Vien, vécu ensemble pendant quatre ans, moi, qui étais si peu de chose, traité comme l'enfant de la maison. Je fus pénétré jusqu'au fond de l'âme; je lui dis : Madame, je suis comblé de l'idée que vous avez de moi; mais si, à mon retour, mon talent ne répond pas un peu à la fortune et au mérite de mademoiselle votre fille, j'oublierai ce que vous venez d'avoir la bonté de me dire. » La mère attendrie lui sauta au cou en s'écriant : « Voilà des sentiments dignes de l'estime que nous avons de vous. » — Et il advint de ce projet ce qui advient de ceux du même genre : M^{lle} Giral et Vien se perdirent de vue et se marièrent chacun de leur côté.



Vien arriva à Paris au mois de juillet 1740. Il était porteur de lettres de recommandation pour Natoire ², qui était de Nîmes, pour le comte de

1. « A une de mes tantes, dit-il, qui avait pris soin de moi dans ma jeunesse; » évidemment la bonne tante Boutet.

2. Natoire : élève de Lemoyne; Lemoyne, l'auteur du plafond d'Hercule, à Versailles, — de l'école de Boulogne; c'est le peintre qui ressemble le plus à Boucher.

Caylus, le grand protecteur des artistes, pour le valet de chambre du cardinal de Fleury, le fameux Barjac, pour M. Morel, sous-fermier général. Ce dernier ne lui fut pas inutile, mais il voulait que Vien dînât chez lui tous les jours; or, Vien n'était pas venu à Paris pour perdre un temps précieux à aller dîner en ville. M. Morel voulait aussi le présenter au cardinal; mais avec une modestie et un bon sens remarquables, son protégé lui fit observer que, tant qu'il ne serait pas arrivé à un certain point, le cardinal ne pourrait rien pour lui, et qu'avant de le voir il devait acquérir du talent.

Ce que Vien voulait, c'était travailler jour et nuit.

Natoire, ne pouvant le prendre chez lui, lui prêta quelques académies et deux têtes d'après Raphaël. Il les copia d'une manière assez satisfaisante pour que Natoire lui en confiât d'autres. Mais bientôt ses journées furent entièrement prises : ses finances ayant commencé à baisser, il s'engagea chez un marchand de tableaux du pont Notre-Dame, dont le hasard lui avait procuré la connaissance, et y travailla tous les jours depuis huit heures du matin. Ses dimanches et jours de fête, ses soirées et même ses nuits, prolongées assez souvent jusqu'à deux ou trois heures, et quelquefois jusqu'à quatre ou cinq heures du matin (il se chauffait en brûlant des dessins), étaient consacrés à des exercices de composition.

Au bout de trois mois de séjour à Paris, il montra à Natoire et à Parrocel¹, que Giral avait connu à Rome, deux grandes compositions de sa façon. Le premier, qui ignorait le travail nocturne de Vien et connaissait ses occupations de jour, fut étonné des progrès qu'il avait faits. Quant à Parrocel, qui avait antérieurement conseillé à l'élève de s'adonner entièrement au portrait, — conseil qu'il ne s'était pas préparé à suivre, puisque son intention était de retourner à Montpellier, où, comme dans toutes les villes de province, il fallait faire tout ce qui se présentait, décor, histoire, etc., — Parrocel ne parla plus de portraits, mais du grand prix de peinture.

Cette idée enflamma Vien, et l'impulsion qu'il en reçut lui fit obtenir à l'Académie la deuxième médaille de dessin (fin mars 1741). Dès lors, au lieu de faire des esquisses dessinées, il n'en fit plus que de peintes, se mettant ainsi en état de faire un tableau à la première réquisition.

C'est à cette époque, alors qu'il n'avait pas vingt-cinq ans, qu'il comprit, de lui-même, que les maîtres se trompaient, que l'art français était en très-grand danger, et qu'on ne pouvait le sauver qu'en le retrem-

1. Parrocel. C'est de Charles, V^e de la dynastie, qu'il s'agit : (1688-1752) il était élève de Lafosse.

pant aux sources vives de sa nature. Mais laissons ici la parole à Vien ; il nous montrera d'un trait à quel point étaient enracinées les fausses doctrines : « Je peignais également, dit-il, des têtes, des mains, des pieds d'après nature ; j'avais déjà senti que les artistes qui jouissaient alors de la plus grande réputation s'étaient fait une manière qui devait tôt ou tard perdre la peinture en France, et je me disais : S'il y avait un catéchisme sur la peinture, et qu'on y trouvât cette question : *qu'est-ce que la peinture?* on répondrait sûrement : *c'est l'imitation de la nature*. Pourquoi donc nos maîtres, qui doivent nous diriger, ne s'en servent-ils jamais ? J'étais si pénétré de la vérité de mon principe, que j'ai toujours peint d'après nature. Je me souviens que, quand les jeunes gens qui concouraient avec moi aux prix venaient me voir, ils me disaient : *Ce que vous faites là n'est pas difficile, vous copiez la nature*. — Et que voulez-vous donc que je copie ? répondais-je ; n'est-ce pas la nature que je dois rendre ? Vous, mes amis, vous copiez sans rien voir ; vous ne faites que ce que vous voyez faire à vos maîtres, qui, n'ayant pas la nature sous les yeux, ne travaillent que de souvenir ; si cette manière continue, dans vingt ans, il n'y aura plus de peinture en France. »

La seconde année de son arrivée à Paris, il obtint la première médaille de dessin. Mais il se refusa obstinément à concourir pour le grand prix, bien que Natoire et Parrocel le pressassent de le faire. Il ne voulait pas, disait-il, lutter avec ses camarades, sans avantage de son côté, tandis que, l'année suivante, grâce aux études qu'il allait faire, et qu'eux ne feraient pas, il serait vainqueur. « Cette réponse, quoique un peu *avantageuse*, dit Vien, ne ne leur déplut pas. »

Le grand jour étant enfin proche, et les esquisses d'après lesquelles l'Académie arrêtait la liste des jeunes gens admis à concourir ayant été examinées, le portier fut chargé de dire aux élèves qu'on était content de ces travaux, mais que, comme il y avait deux ans qu'on n'avait donné de prix parce que les peintures de concours avaient été trop médiocres, les futurs candidats auraient à présenter les tableaux qu'ils avaient exécutés dans l'année ; ils devraient en outre, la semaine suivante, peindre une académie d'après nature. « Eh bien !, dit Vien à ses camarades, vous me blâmiez de peindre d'après nature ! »

Cependant l'ordre d'apporter des tableaux le contrariait beaucoup, car il n'avait que des esquisses à présenter, et point de peinture terminée. Il fit part de son embarras à Natoire, qui lui répondit : « Ne vous inquiétez pas, et apportez ce que j'ai vu. »

1. Il employait constamment cette locution.

C'étaient six grandes esquisses peintes : *Josué arrêtant le Soleil, la Construction de l'Arche, le Frappement du Rocher, David dansant devant l'Arche, Osa frappé de mort, le Passage de la mer Rouge.*

Lorsqu'elle les eut vues, l'Académie ne voulut plus qu'il y eût de concours : elle trouvait entre Vien et ses camarades une trop grande inégalité. C'était un bel éloge, mais c'était aussi une injustice. Natoire et Parrocel firent connaître la réserve dont Vien avait fait preuve l'année précédente, les progrès remarquables qu'il avait faits depuis, et ses nuits consacrées à l'étude, tandis que ses camarades avaient donné les leurs au sommeil et aux divertissements; enfin ils firent observer qu'on allait punir Vien d'avoir trop travaillé et avec trop d'intelligence.

Touchée par ces raisons, l'Académie le choisit, avec deux de ses camarades, pour le concours du prix de Rome.

Pendant qu'il était en loge, un des concurrents frappa à sa porte et lui dit : « Vous avez beau travailler, allez; il n'y aura pas de prix encore cette année; on vient de me le dire. — Qui donc? — M. Oudry. — Tranquillisez-vous, mon ami, il y en aura. » On le voit, la confiance ne lui venait pas prématurément; mais, une fois venue, elle lui restait.

Le sujet proposé était *David se résignant à la volonté du Seigneur qui a frappé son royaume de la peste.*

On peut voir, à l'École des beaux-arts, le morceau de concours de Vien. Cette page, la plus ancienne existante (1743) du maître, se recommande par de la chaleur et de la solidité dans le coloris, par de la fermeté dans le modelé et dans le dessin, par une bonne composition et par du mouvement, enfin par la liberté d'allure qu'elle révèle chez l'auteur. Sans doute ce n'est pas un chef-d'œuvre, et le ciel bleu crayeux qui remplit tout le fond du côté gauche est d'un effet fâcheux; mais c'est une bonne improvisation. Du reste, personne ne lit mieux que Vien et il remporta le premier prix. Il avait vingt-sept ans.



Ce fut un grand jour pour Vien, et pour le marchand de tableaux aussi : loin d'être surpris que le genre de travail qu'il avait imposé à son ouvrier ne l'eût pas déformé, il croyait au contraire que c'était lui qui avait formé le lauréat; il le dit même tant et tant que plusieurs malheureux élèves l'en crurent, et, pour devenir habiles, allèrent peindre chez lui et pour lui.

Vien resta une année encore à Paris, pendant laquelle Natoire le chargea de divers travaux. Il lui fit entre autres ébaucher un tableau de vingt-cinq pieds et faire la copie d'un des Lanfranc du Muséum. C'est à cette occasion que Natoire lui dit : « Quand vous serez à Rome, personne ne copiera mieux que vous les grands maîtres. »

Vien fut aussi occupé par M. Moufle, trésorier de l'extraordinaire des guerres, qui venait de faire construire un hôtel dans le Marais; il y avait pour le décorer soixante tableaux à faire. Vien et un de ses amis prirent ce qu'il y avait de plus important et distribuèrent le reste à leurs camarades. Cette affaire lui procura de quoi voyager agréablement et s'équiper au complet pour tout le temps de son pensionnat; encore lui resta-t-il quelque argent en réserve.

Ainsi, laborieux au possible et rangé, il avait aussi du bonheur, car ses commencemens furent comparativement faciles; du moins ils ne furent pas, à proprement parler, douloureux. Il est vrai qu'à son retour de Rome il devra passer par les grandes épreuves.



Il partit pour Rome avec quelques camarades, en 1744.

La guerre de la Succession d'Autriche venait d'éclater. L'Angleterre qui, à la suite de la chute du ministère Walpole, était entrée en lice contre nous, bloquait nos ports en attendant Fontenoy : quarante vaisseaux notamment se tenaient devant Marseille. Cependant, malgré la vive résistance que le contrôleur général Orry opposait à cause du grand danger qu'il y avait d'être pris, Vien avait obtenu de s'embarquer à la fin d'octobre.

Le voyage en lui-même n'eut rien de particulier, sinon que le gros temps força le bâtiment à relâcher pendant plusieurs jours à Toulon. Vien montre encore ici son avidité de s'instruire et son humeur entreprenante.

Comme on craignait que leur navire n'eût été visité par les Anglais dont les équipages passaient pour être attaqués par le scorbut, les autorités du port ne laissaient descendre qu'une personne chargée de prendre chaque jour du pain frais dans la ville. Le lauréat qui, à l'aide d'une lunette, avait découvert les ouvrages de Puget, ne pouvait s'accommoder de cet arrangement; il demanda avec instance au capitaine l'autorisation d'accompagner à terre le pourvoyeur; le capitaine hésita, croyant qu'on

ne laisserait débarquer qu'un grand seigneur, mais Vien finit par obtenir de courir la chance avec ses camarades. Son expédition fut couronnée de succès. Son brevet d'élève de l'Académie de France (brevet qui fut dûment trempé dans du vinaigre) le fit conduire chez le commandant de la place; celui-ci, après avoir, comme M. Orry, dit à ces jeunes gens qu'il les trouvait fort imprudents de s'exposer à être prisonniers de l'Angleterre, accorda l'entrée du port au navire, et leur fit montrer l'arsenal et tout ce qu'il y avait de curieux dans la ville. On pense bien que lorsque le capitaine rencontra Vien dans ces tournées, il le salua jusqu'à terre.

Enfin on débarque à Civita-Vecchia, et le 21 décembre 1744, à dix heures du matin, on entre à Rome.

Vien fait aussitôt sa visite à de Troy, directeur de l'Académie de France; puis, soumis à cet entraînement irrésistible, à cet enthousiasme fou qui s'empare de tout nouvel arrivé dans la ville éternelle, il court haletant des Thermes de Dioclétien au Forum, du Panthéon à Saint-Pierre, et partout. Bientôt sa fatigue fut si grande, qu'il dut garder la chambre pendant deux semaines.

Il peignit alors une esquisse du *Massacre des Innocents*, dont il avait élaboré la composition entre Toulon et Civita-Vecchia. Chaussard dit de ce travail qu'il est si « chaud d'action et de couleur, qu'il semble être de Solimène. »

Lorsqu'il fut remis, il alla visiter en détail les merveilles de Rome. « Elles me prouvèrent, dit-il, qu'il n'y a que l'étude la plus approfondie de la nature qui ait pu produire tant d'ouvrages si parfaits. De ce moment, je me regardai comme un homme qui ne sait encore rien, ou du moins si peu de chose, que tous les compliments que j'avais reçus sur le tableau de mon prix disparurent; mais il me restait la connaissance du choix d'études que je devais faire pour mon avancement, et c'était beaucoup, car c'est de ce choix d'études, réuni à notre manière de voir et de penser, que notre talent sort superficiel ou solide.

« Je ne fus pas longtemps à m'apercevoir que mes camarades, en général, ne suivaient pas la route qui devait tendre à fonder leurs talents de manière à faire reprendre à la France le rang qui lui convient. Il y avait une routine d'études qu'ils suivaient comme des moutons; j'étais si pénétré du tort qu'elle faisait à l'art, que je ne pus m'empêcher de leur dire un jour : Je vois avec peine qu'on ne copie ici que Piètre de Cortone et Carle Maratte. Ces peintres sont des artistes très-estimables sans doute; je m'estimerais fort heureux d'avoir une partie de leur talent; mais comment en ont-ils acquis? *En étudiant l'antique, Raphaël, le Car-*

rache, Dominiquin, Michel-Ange, tous ces maîtres enfin dont les ouvrages portent ce caractère de *vérité* et de *grandeur* qu'on admire dans leurs immortels tableaux; quand on veut s'abreuver d'eau pure, il faut puiser à la source et non dans des ruisseaux qui peuvent être bourbeux.

« C'est, continue-t-il, cette conduite des études qui a privé la France pendant bien du temps des chefs-d'œuvre que nos maîtres auraient produits s'ils avaient pris des guides plus sûrs. Mais un goût frivole avait prévalu; ce goût dégénéra bientôt en une espèce de mode qui nuisit beaucoup aux arts, non-seulement en France, mais même en Italie. Les peintres romains, environnés de tous ces grands hommes que je viens de citer, ne voyaient que Carle Maratte, n'étudiaient que d'après lui; aussi la plus grande partie de leurs tableaux n'étaient à mes yeux que des copies d'après ce maître. Nos peintres français, donnant dans la même erreur, n'ont pas à la vérité donné dans les mêmes fautes, parce qu'ils portaient un caractère original dans leurs tableaux franchement peints, et touchés, si j'ose le dire, avec une effronterie qui étourdirait la jeunesse; mais ils ne trouvaient ni pieds ni mains à dessiner, et, ne peignant jamais d'après nature, ils copiaient les fautes avec les beautés... Au reste il n'est pas étonnant que les études à Paris et à Rome fussent vicieuses : les élèves suivaient l'exemple de leurs maîtres. Je me remis à dessiner comme un jeune homme qui commence... »

Nous avons cité religieusement ce passage, parce qu'il nous a paru la caractéristique de l'état de l'art au milieu du XVIII^e siècle, des doctrines que Vien proclama toute sa vie, et de sa personnalité même.

(La suite prochainement.)

FRANCIS AUBERT.



ESSAI

D'UN

CATALOGUE RAISONNÉ DE L'ŒUVRE GRAVÉ ET LITHOGRAPHIÉ

DE

FRANCISCO GOYA



’IMPORTANTES travaux ont paru, depuis une vingtaine d’années, sur Francisco Goya et sur son œuvre. Sans prétendre à faire ici la bibliographie complète des écrits ayant trait au maître aragonais, nous rappellerons sommairement celles de ces publications qui peuvent être consultées avec quelque fruit.

En commençant par les revues et les journaux d’art, nous rencontrons tout d’abord le *Magasin pittoresque* (année 1834), *el Artista* (Madrid, année 1835), le *Bulletin de l’Alliance des Arts* (année 1842) et enfin le *Cabinet de l’Amateur* (année 1842), qui renferment sur Goya des études très intéressantes et qui, les premières, le révélèrent véritablement au monde artistique.

L’article de M. Th. Gautier dans le *Cabinet de l’Amateur* eut entre tous un véritable retentissement; artistes, amateurs, tous voulurent connaître cette puissante originalité que la plume la plus colorée de notre critique d’art avait si admirablement comprise et décrite. De ce moment commença la recherche des productions gravées de Goya; on les étudia, on les admira avec passion et, depuis, chaque jour a vu s’accroître, mieux

raisonnée, cette admiration que leur avait conquise du premier coup leur saisissante étrangeté.

Toutefois les publications que nous venons de citer s'arrêtent plutôt à des détails biographiques qu'elles ne s'étendent à l'étude de l'œuvre même, dont l'ensemble échappait encore à une complète analyse. Bien restreint était alors, en France et ailleurs, le nombre connu des productions gravées et lithographiées du maître espagnol. Dans l'essai de catalogue raisonné, le premier en date, de M. E. Piot (*Cabinet de l'Amateur*, 1842), cent soixante-trois pièces seulement sont décrites, et le *Manuel de l'Amateur d'Estampes* n'en citait encore en 1854-56 que quatre-vingt-onze, tout autant que ce qu'en possédait à cette date notre cabinet des estampes.

Plus récemment, la *Gazette des Beaux-Arts* (nos du 15 août 1860 et du 1^{er} septembre 1863) publiait sur Goya deux articles fort complets, remplis de notes curieuses dues à notre collaborateur M. Ph. Burty, et qui comblaient presque en entier, par une énumération plus exacte de l'œuvre, les lacunes que tous les travaux antérieurs avaient forcément laissées subsister. C'est qu'aussi, hâtons-nous de le dire, aucun critique d'art n'a été à même de mieux connaître et d'étudier le grand artiste espagnol que D. Valentin Carderera, l'auteur des deux articles de la *Gazette*. Possesseur, à très-peu de pièces près, de toutes les séries, morceaux détachés, essais — et presque toujours en épreuves d'une insigne rareté — échappés à la pointe ou au crayon de Goya, lui seul donc pouvait en décrire l'œuvre en pleine connaissance de cause. Analyste consciencieux et toujours rigoureusement exact dans ses descriptions, M. V. Carderera ne nous a laissé que bien peu à glaner derrière lui, et nous n'aurions certainement point entrepris cet essai, si, forcément limité par les exigences d'un article de revue, il s'était davantage étendu sur ces détails qui s'adressent plutôt au curieux, au collectionneur, qu'ils n'offrent d'intérêt à toute autre classe de lecteurs. Pour clore notre bibliographie, il nous reste à citer *el Arte en España*, revue qui a donné en 1864 quelques articles de M. Mélida sur les *Malheurs de la Guerre* et sur les *Proverbes*; puis enfin le charmant petit in-12 que M. Laurent Matheron a consacré à D. Francisco Goya (Paris, 1858, Schulz et Thuillier).

Très-étendue au point de vue biographique, écrite d'un bout à l'autre avec une verve entraînante, portant sur le maître et sur son œuvre des jugements toujours un peu passionnés, ce qui, à nos yeux du moins, ne nuit point aux pages de M. Matheron et ne trahit au demeurant chez son auteur que le très-louable désir de faire partager son admiration pour Goya, cette étude n'offre qu'un côté faible : son catalogue. M. Matheron

aurait dû nous donner, pour achever dignement son travail, d'ailleurs si plein d'intérêt au point de vue biographique, mieux qu'une nomenclature sèche et incomplète des productions d'un maître qu'il aime et qu'il veut faire aimer.

Rappelons enfin, comme étant la dernière en date, la brochure toute récente que M. G. Brunet vient de faire paraître (Bordeaux et Paris, Aubry, 1865) et dans laquelle l'auteur a soigneusement résumé ce qu'avaient dit ses devanciers.

En général, ceux des écrivains que nous venons de citer qui ont tenté des essais de catalogue se sont presque toujours arrêtés à la description sommaire des pièces qu'ils ont connues, sans tenir compte aucun de ces remarques d'états, de ces variétés de tirages, de ces différences d'épreuves, en un mot de tous ces renseignements qui sont cependant indispensables à l'amateur pour l'aider et le guider dans ses choix ou dans ses recherches. C'est surtout à combler cette lacune que nous nous sommes efforcé.

Notre essai d'un catalogue raisonné, d'une aridité un peu obligée peut-être, en raison des étroites limites que nous nous sommes imposées, mais qui n'en a que plus besoin de beaucoup d'indulgence, ne s'est donc proposé d'autres fins que de présenter des matériaux mieux coordonnés, nouveaux quelques-uns, et en tout cas plus complets; aussi tiendrons-nous que notre tâche, pour modeste qu'elle soit, a été suffisamment remplie si elle a pu apporter son contingent de renseignements et de lumières à la connaissance et à l'étude des productions d'un artiste aussi énergique qu'original, productions qui tenteront sans doute bien des plumes encore et plus autorisées que la nôtre : de Goya et de son œuvre il restera toujours quelque chose de neuf à dire.

Nous ne voulons point terminer ces lignes sans témoigner à D. V. Carderera combien nous le remercions chaleureusement pour cette large hospitalité d'amateur qu'il a bien voulu pratiquer avec nous, en mettant à notre disposition non pas seulement ses riches portefeuilles, mais encore son expérience si précieuse en une telle matière, ses renseignements si sûrs et jusqu'à ses travaux antérieurs. C'est en réalité à lui seul que nous sommes redevable d'avoir pu entreprendre cet essai, et nous avons hâte de lui dire, ici même, qu'il lui appartient beaucoup plus qu'à nous, qui n'avons eu qu'à mettre à profit ses inépuisables connaissances.

P. L.

PREMIÈRE PARTIE.

PIÈCES PUBLIÉES EN SÉRIES.

LES CAPRICES.

N^{os} 1 A 80.

Plus qu'aucune autre partie de l'œuvre de Goya, cette suite, très-connue du reste, a puissamment servi à populariser le nom de l'artiste : ni la *Tauromachie*, aussi répandue, ni les *Proverbes*, ni les *Malheurs de la guerre*, qui hier encore étaient à peu près ignorés aussi bien au delà qu'en deçà des Pyrénées, ne parviendront peut-être jamais, aux yeux des masses, à rivaliser d'intérêt avec ces profondes et bizarres compositions que Goya a baptisées du titre de *Caprices*.

L'époque à laquelle ils furent exécutés s'étend de 1793 à 1798 ; la publication en fut scindée. De 1796 à 1797 apparurent soixante-douze planches seulement, et ce n'est que vers 1802 qu'on vit pour la première fois réunies en un volume in-4^o les quatre-vingts pièces de la série. Dans l'année 1803, D. Manuel Godoy fit acquérir par l'État la propriété des planches que Goya avait prudemment offertes au roi : une pension de douze mille réaux accordée au fils de l'artiste fut le prix de cette cession. La deuxième édition s'opéra de 1806 à 1807, aux frais de l'État et par les soins de la chalcographie royale, qui en a publié une troisième vers 1856.

Les quatre-vingts planches des *Caprices* sont exécutées à l'aide d'un mélange d'eau-forte et d'aqua-tinte, procédé ingrat dont Goya sut cependant tirer un merveilleux parti. Quelques rares pièces offrent de légères reprises de pointe sèche ; mais ces retouches, presque toujours très-faibles, sont peu importantes. Rarement Goya retravaillait ses cuivres : tels il les mordait, tels il les laissait. Sûr déjà de sa pointe et doué d'une grande habileté de main, il savait obvier par toutes les ressources que lui inspirait son tempérament de coloriste aux difficultés que ne manqua pas de lui créer le procédé choisi.

Nous avons étudié longuement dans la collection de D. V. Carderera

les curieux dessins originaux de ces quatre-vingts planches. Quelques-uns, et nous croyons devoir signaler cette particularité comme pouvant jeter un jour nouveau sur les préparations de l'artiste, sont exécutés à la plume et imitent, à s'y méprendre, l'eau-forte elle-même, telle que Goya se proposait de la produire.

Cette sorte d'étude préparatoire n'était pas d'ailleurs une pratique nouvelle pour l'artiste ; car, dès l'année 1778, c'est-à-dire à l'époque où il commençait à graver *Velazquez*, les dessins exécutés d'après les *Borrachos*, le *Nain assis feuilletant un livre* et le grand portrait équestre du *comte-duc d'Olivarès*, dessins offerts par Goya à Cean Bermudez et que nous conservons aujourd'hui, sont, comme indication de hachures, aussi près que possible de ce que devait donner la planche.

En général, toutes les études destinées à être gravées sont ainsi soigneusement et fortement arrêtées, et si nous insistons sur cette remarque, c'est que, connaissant mal l'artiste, quelques-uns se sont plu à en faire un talent spontané, prime-sautier et livré à toute sa fougue méridionale, alors que ses dessins témoignent de reste qu'il n'a garde, au contraire, d'abandonner rien ou presque rien au laisser aller ou au hasard de l'improvisation.

En tant que gravure à l'eau-forte, cette série est loin d'être ce que Goya a produit de meilleur : œuvre singulièrement complexe d'ailleurs que ces *Caprices*, politique avant tout, satire, libelle ou pamphlet plutôt que dessin, où la pointe ne joue guère plus que le rôle vulgarisateur de la plume ! De même que le penseur y inspire, y commande et parfois même y déborde l'artiste, de même le graveur s'efface ici derrière le peintre que son sentiment exquis de la couleur et de l'effet n'abandonne jamais, et qui, par là, sait racheter toujours heureusement les sécheresses et les défaillances de l'exécution.

Très-soigneux de ses productions, Goya tirait presque toujours lui-même les épreuves d'essai de ses cuivres. Il en fut ainsi de la première partie des *Caprices* qu'il ne livra que successivement à ses souscripteurs et qui n'avait dû se composer dans le principe que de soixante-douze planches. Il est facile de reconnaître cette première édition au ton rougeâtre des épreuves. Le second tirage, fait aux frais de l'État et que dirigea le graveur Raphaël Estève, l'auteur de la célèbre estampe du *Frappement du rocher*, est également très-beau d'impression : cette fois, l'encre employée est noire. L'une et l'autre édition sont exécutées sur un papier assez épais ne portant d'autre marque visible que les vergeures et les pontuseaux.

Le plus récent tirage, obtenu sur papier vélin moderne par des cui-

vres trop fatigués, se vend à la chalcographie de Madrid en exemplaires cartonnés, avec le portrait de Goya répété sur la couverture. Et à ce propos, qu'il nous soit permis de regretter sincèrement qu'un établissement national, créé pour propager exclusivement des pièces hors ligne ou remarquables, sous peine de manquer au but élevé qu'il doit se proposer, ait pu oublier ce but, alors surtout qu'il s'agissait du plus illustre peintre-graveur qu'ait produit la Péninsule et d'un talent si véritablement espagnol. Pense-t-on servir ce talent, cette gloire de l'Espagne, avec des éditions mal venues, obtenues de cuivres usés, parfois même profondément altérés, qui ne sauraient un instant souffrir la comparaison avec leurs aînées? Aussi conseillerons-nous aux amateurs de se garder soigneusement de porter un jugement sur telle ou telle partie de l'œuvre de Goya qu'ils ne posséderaient qu'en épreuves modernes.

Les sujets que Goya a traités dans la série des *Caprices* sont de natures diverses : scènes de mœurs prises sur le vif, dictons populaires dramatisés, mordantes satires politiques et religieuses, compositions fantastiques et rêveries, il y a de tout. Sur l'interprétation à donner à ses planches, Goya a laissé un manuscrit, copié par quelques rares curieux, dans lequel le malin artiste, au lieu d'expliquer nettement et franchement sa pensée, s'est plu au contraire à compliquer le plus souvent un sujet déjà très-énigmatique d'une paraphrase presque toujours à côté, et qui n'est destinée qu'à fourvoyer davantage quiconque n'a pas le mot de l'énigme. On comprend que Goya dut en user ainsi dans le dessein de dévoyer les nombreux et puissants ennemis que les extrêmes hardiesses de sa pointe, pour habilement voilées qu'elles fussent, n'avaient pas manqué de lui soulever ¹.

1. Un hasard heureux nous a mis à même, pendant que nous recherchions de tous côtés les matériaux d'un catalogue de l'œuvre de Goya, de rencontrer sur la garde d'un fort bel exemplaire de la première édition des *Caprices* une note manuscrite rédigée en français, qui contient d'assez piquantes révélations sur les personnages que l'artiste aurait mis en scène, et d'intéressants aperçus sur la portée satirique de la plus grande partie des planches des *Caprices*.

L'auteur de cette note, sur la personnalité duquel nous avons entrepris quelques recherches restées sans succès, dut certainement être mêlé, de près ou de loin, aux choses de ce temps, et connaître au moins *de visu* quelques-uns des personnages qu'il signale comme ayant plus particulièrement servi de point de mire aux traits du caricaturiste; que, de plus, il ait été un curieux, dans l'acception artistique du mot, ceci nous semble hors de doute, et qu'il ait eu accès dans l'atelier de Goya, cela encore nous paraît vraisemblable : ne cite-t-il pas, comme les connaissant, plusieurs pièces composées par l'artiste pour la duchesse d'Albe, pièces qu'il s'étonne de ne point rencontrer parmi les eaux-fortes publiées? Or, ces planches, qui neurent jamais éditées,





Garotte des Beaux-Arts.

Imp. Delaître, Paris.

Nous avons pensé qu'il convenait de faire suivre la description de chaque planche du commentaire que Goya nous en a laissé, nous efforçant dans notre traduction d'en rendre le texte original avec toute l'exactitude possible.

Communication nous a été faite d'un second manuscrit également

et que Goya a cependant gravées, puisque la preuve nous en est fournie par les sujets que nous décrivons sous les nos 81 et 82, et nul doute qu'ils n'aient trait à la duchesse, où donc notre anonyme aurait-il pu les voir ailleurs que dans les cartons du maître ?

Pour son caractère de *contemporanéité*, puisqu'elle dut être écrite pendant le règne même de Charles IV, et pour tous les détails qu'elle nous révèle, cette note, encore qu'elle ne serait qu'un écho de ce qui se disait alors, nous a paru mériter d'être livrée à la publicité. Nous la transcrivons donc textuellement :

« Il y a plus de vingt ans que Goya fait des caricatures : une sorte de malignité joviale et le caractère de son talent comme peintre le rendent très-propre à ce genre de composition ; il dut être de très-bonne heure et continuellement porté, comme autrefois Hogarth et encore aujourd'hui Bambury, en Angleterre, à exercer ses crayons sur tout ce que présentent de ridicule et d'exagéré les mœurs et les usages de sa nation, que, sous ces rapports, personne n'a étudiés avec plus de soin et ne connaît mieux que ce peintre.

« La suite de ces caricatures doit être considérable, et l'on est d'autant plus sûr que Goya ne les a pas publiées toutes qu'on ne voit pas, parmi ses eaux-fortes, plusieurs pièces composées dans le temps pour la duchesse d'Albe, dont il était l'ami et le pensionnaire. Sans doute, le haut rang des personnages et la nature des scènes qui s'y trouvaient représentées l'ont empêché de les graver. Toutefois, on ne saurait accuser Goya d'avoir manqué de courage ; car, dans le recueil qu'il a mis au jour, on voit un assez grand nombre de compositions qui paraissent avoir rapport et ne pouvoir guère s'appliquer qu'à des personnes très-éminentes et à des faits connus de l'histoire anecdotique du règne actuel.

« La planche 49, par exemple, où l'on voit des femmes occupées à emplumer de petits personnages, qui aussitôt s'enlèvent en l'air et retombent un moment après, que peut-elle signifier autre chose que cette longue suite d'amants qui, depuis ou même avant don Juan Pignatelli jusqu'au prince de la Paix, se sont succédé auprès de la reine, et rendus plus ou moins ridicules par le scandale de leur sottise et de leur vanité ? La disgrâce de ces nombreux favoris est plus particulièrement représentée dans la planche 20, et il paraît hors de doute que les quatre suivantes, dans l'une desquelles on voit un *tontillo*¹, ont rapport aux vengeances exercées plus d'une fois par cette princesse sur les femmes dont elle était jalouse.

« Dans le n° 36, Goya semble vouloir rappeler de certaines soirées de la reine par des nuits souvent très-orageuses. C'était un bruit assez accrédité dans le temps, qu'il est arrivé plus d'une fois à cette princesse de rentrer chez elle dans un désordre de vêtements qui prêtait à tous les genres de conjectures.

« Il est clair que dans la planche 37 il ne peut s'agir que du prince de la Paix, au premier temps de sa faveur. Destiné dès lors sans doute au rôle élevé qu'il a joué

1. Tontillo, maison d'arrêt, violon ; le mot à mot serait panier.

attribué à Goya, et relatif aussi aux interprétations à donner aux *Caprices*. Mais ces explications, qui n'expliquent pas grand'chose, car elles sont à peu près muettes sur le nom des personnages et sur les faits que l'artiste a eu en vue, sont en revanche tellement remplies d'obscénités, qu'il nous est absolument interdit d'en essayer une complète traduction litté-

« depuis, on confia le soin de son éducation politique d'abord à Acuña, aujourd'hui
« archevêque de Saint-Jacques, et immédiatement après à Barradas, ainsi qu'à Molli-
« nedo, commis vieilli dans le département des affaires étrangères, auquel un long
« service fit supposer de grandes connaissances, et qui dut se trouver fort étonné d'être
« appelé à enseigner ce qu'assurément il n'avait jamais su.

« Les leçons durèrent peu; la basse flatterie les remplaça bientôt, et c'est là le sujet
« de la planche 38. Dans la suivante, Goya s'est amusé de la longue et ridicule généa-
« logie qui fut faite au prince de la Paix : on le faisait descendre des anciens rois
« goths d'Espagne, et tenir, on ne sait par quelles alliances, à la famille régnante.

« — Cela est évident, dit le roi à ce sujet, Godoy nous tient de fort près. — Il y
« a longtemps que je le savais, dit la reine, qui était présente.

« Galinsoya, médecin du prince de la Paix, et Carnicero, son peintre, voilà très-
« probablement les personnages que Goya a eu en vue dans les nos 40 et 41. Dans le
« 43, l'on peut supposer qu'il a voulu représenter les deux royaumes de Castille et
« d'Aragon gémissant sous le poids du favori et de ses créatures.

« Le comte palatin de la planche 33 me paraît être Urquijo. Il est reconnaissable à
« son air, à son costume de charlatan, ainsi qu'aux différentes drogues dont il est
« environné, emblème de ses forfanteries diplomatiques; il va arrachant les dents, et
« probablement ce sont les bonnes, autre trait de ressemblance avec cet ex-ministre,
« qui voulut tout faire violemment, bruyamment et intempestivement. Le n° 56 pour-
« rait bien ne représenter que le même homme : on le voit en habit de saltimbanque.
« et élevé, un instant, sur les bras de la Sottise, lançant ses petites foudres sur tout ce
« qui se trouve autour de lui.

« L'éternelle coquetterie de la dernière comtesse de Benavente, mère de la duchesse
« d'Osuna, fait le sujet de la planche 55. Dans celle n° 29, il est possible que Goya ait
« voulu tourner en ridicule le marquis de Revillagigedo, ou plutôt le duc del Parque,
« qui passait à Madrid pour donner à la culture de son esprit tout le temps qu'il plai-
« sait à son valet de chambre de mettre à sa coiffure. De cette méthode d'instruction il
« résulta pour le duc un grand fonds de connaissances que le gouvernement espagnol a
« cherché plus d'une fois de mettre à profit, en le chargeant de quelques missions
« diplomatiques.

« On ne sait quel est le militaire que l'on a voulu désigner dans le n° 76, si ce
« n'est don Tomas Morla, lieutenant général d'artillerie, et actuellement gouverneur
« des Andalousies. La loquacité insignifiante, exprimée par les cinq ou six mots qui
« sont au bas de cette planche, et l'air de parfaite *gobe-mouche* des personnes qui
« l'environnent, conviennent parfaitement au caractère et à l'histoire de cette créature
« du prince de la Paix.

« Voilà ce que cette suite de caricatures présente d'applications particulières et
« personnelles. Dans le reste, Goya paraît n'avoir voulu que peindre en traits généraux
« beaucoup d'usages et tous les genres d'abus politiques qui se sont perpétrés jusqu'à

rale. Nous n'utiliserons donc ce second document qu'avec une extrême réserve et seulement pour certaines pièces à l'égard desquelles il laisse quelquefois mieux pénétrer l'intention ou la pensée cachée qui les a inspirées.

1. Portrait de Goya, en buste, tourné vers la gauche, avec l'inscription suivante dans la marge du bas :

« Francisco Goya y Lucientes, Pintor. »

Dim. : haut., 435 mill.; larg., 412 mill.

« présent dans son pays. Ici le voile de l'allégorie couvre à peine la pensée de l'auteur, que l'on devine presque au premier coup d'œil.

« Dans la planche 52, la foule est à genoux devant un tronc d'arbre revêtu d'une espèce de robe de moine, avec ces mots : « Que ne peut l'art d'un tailleur ! » Rien n'est moins énigmatique que cette composition, et il en est de même du n° 70, où l'on voit l'Espagne personnifiée se dresser sur les épaules de l'Ignorance, et se vouer en toute humilité au culte du Fanatisme et de la Superstition. Dans le n° 71, cette Ignorance et cette Superstition, et les vices qui les accompagnent, tiennent conseil au milieu de la nuit et s'écrient : « *Si amanece, nos vamos*. Tenons-nous prêts à fuir au moment où il fait jour. »

« La planche 44 a trait aux brigandages exercés par différents membres du gouvernement, représentés ici sous les traits et le costume des Gitanos. Ces Bohémiens, réputés les filous les plus adroits de l'Espagne, tiennent conseil au milieu d'un bois et se préparent à une expédition.

« Le bavardage théologique, la gourmandise, la saleté et la rapacité des moines, tout cela est clairement exprimé dans les planches 49, 53, 58, etc., etc., et en général toutes les scènes de sorcellerie, qui sont assez nombreuses dans ce recueil, font allusion aux astuces des gens d'église et à l'ignorance qu'ils se plaisent à entretenir parmi le peuple.

« Peuple aussi sont en Espagne les grands, que Goya n'a pas plus ménagés que les autres. On voit dans la planche 50 deux hommes de cette classe, l'épée au côté et comme emmaillottés dans leurs cottes d'armes; leurs oreilles sont cadenassées, leurs yeux recouverts par de lourdes paupières, et dans une immobilité stupide ils reçoivent leurs aliments des mains de l'Ignorance.

« La dernière planche du recueil représente tous ces différents personnages, moines, grands, etc., etc., se réveillant de leur profonde léthargie, et, au milieu des plus affreux bâillements, s'écriant tous : « *Ya es hora!* Enfin, il est temps ! » C'est l'expression d'un vœu formé par Goya, et que beaucoup d'autres feront après lui, car il peut-être longtemps encore à se réaliser. »

Comme correctif aux indiscretions plus ou moins suspectes de l'auteur anonyme de la note que nous venons de reproduire, il nous paraît bon de mettre en regard les quelques lignes suivantes, que nous extrayons d'une sorte d'introduction que Goya projetait sans doute de placer en tête des *Caprices* : « J'ai choisi des sujets qui donnent occasion à tourner en ridicule, à stigmatiser des préjugés, des impostures, des hypocrisies consacrées par le temps; mais je proteste qu'aucune de ces planches n'est une satire personnelle. »

1^{er} état. — Avant l'inscription et avant le n°. (Épreuve coll. Carderera.)

2^e état. — Avec l'inscription et avec le n° 4, dans l'angle supérieur, à droite.

3^e état. — Avec l'inscription seulement. Des épreuves de cet état, tirées sur papier vélin moderne, se vendent séparément à la chalcographie de Madrid.

2. N° 2 de la série. — El sí pronuncian y la mano alargan al primero que llega. (Elles prononcent le oui et donnent leur main au premier qui se présente).

Un femme, à demi masquée, suivie de deux vieilles, donne la main à un homme laid et âgé qui la conduit à l'autel. Au fond une foule curieuse se presse pour voir le couple qu'elle semble poursuivre de ses huées.

Dim. : haut., 180 mill.; larg., 120 mill.

Manuscrit de Goya : Exemple de la facilité avec laquelle certaines femmes se laissent épouser dans l'espérance de trouver une plus grande liberté dans l'état de mariage ¹.

3. N° 3 de la série. — Que viene el coco. (Voilà le Croquemitaine !)

Deux enfants effrayés se cachent dans les bras d'une femme, à l'approche d'un personnage qui s'est couvert d'un drap pour simuler le croquemitaine.

Dim. : haut., 190 mill.; larg., 134 mill.

Nous connaissons de cette planche diverses épreuves d'essai avant l'inscription et le n°. (Coll. de MM. Carderera et Ph. Burty.)

Manuscrit de Goya : Funeste abus de la première éducation que d'avoir fait qu'un enfant ait plus peur de Croquemitaine que de son propre père et de l'amener à craindre ce qui n'existe pas.

4. N° 4 de la série. — El de la Rollona. (Le vieil enfant gâté.)

Un domestique traîne par des lisières un homme encore vêtu en enfant et qui se met les doigts dans la bouche.

Dim. : haut., 130 mill.; larg., 129 mill.

M. de Goya : La négligence, l'indulgence ou un amour aveugle rendent les enfants capricieux, obstinés, orgueilleux, gloutons, paresseux et insupportables ; devenus hommes, ils sont enfants encore : tel celui de la Rollona ².

5. N° 5 de la série. — Tal para cual. (Qui se ressemble s'assemble.)

Une élégante et un élégant, en costume de la fin du siècle dernier, conversent ensemble : deux vieilles assises se les montrent du doigt.

Dim. : haut., 173 mill.; larg., 114 mill.

1. D'un autre manuscrit, dont la rédaction est également attribuée à Goya, nous extrayons les quelques lignes suivantes, qui laissent entrevoir quelque chose de plus que l'idée toute morale développée par cette première paraphrase : « *Celle-ci est une princesse déguisée*, qui ne tardera guère à se montrer pis qu'une chienne, comme l'indique *ce second masque* qu'on voit, en façon de coiffure, au revers de sa tête... Elle a deux visages, comme Janus... Un peuple niais applaudit à ses épousailles, et derrière le cortège s'avance un charlatan qui prie pour le bonheur de la nation. »

A en croire cet autre commentaire, la planche de Goya aurait alors trait au mariage de Charles IV avec Marie-Louise.

2. Le second manuscrit donne cette autre leçon qui nous semble serrer de plus près la pensée de l'artiste : « Les fils des grands sont toujours élevés en enfants gâtés ; ils se sucent les doigts, se bourrent de

M. de G. : On a bien souvent mis en discussion si les hommes valaient moins que les femmes, et réciproquement. Les vices des uns et des autres proviennent de la mauvaise éducation : où que ce soit que les hommes soient pervers, les femmes seront perverses.

La femme représentée dans cette estampe est aussi bonne pièce que le chercheur d'aventures qui lui fait la conversation ; et quant aux deux vieilles, l'une est non moins infâme que l'autre¹.

6. N° 6 de la série. — Nadie se conoce. (Personne ne se connaît.)

Foule de personnages masqués causant et se promenant.

Dim. : haut., 188 mill. ; larg., 149 mill.

M. de G. : Le monde est une mascarade : visage, costume, voix, tout est mensonge. Tous veulent paraître ce qu'ils ne sont pas, tous s'entre-trompent et personne ne se connaît.

7. N° 7 de la série. — Ni asi la distingue. (Même en la regardant ainsi il ne la distingue pas.)

Un merveilleux lorgne de très-près une élégante : au second plan une femme assise joue de l'éventail.

Dim. : haut., 173 mill. ; larg., 145 mill.

M. de G. Et comment la distinguerait-il ? Pour savoir ce qu'elle est il ne suffit pas d'un lorgnon : ce qu'il faut, c'est du jugement et la science du monde, et c'est là précisément ce qui fait défaut au pauvre cavalier.

8. N° 8 de la série. — Que se la llevaron. (Et ils l'enlevèrent.)

Deux hommes déguisés, la tête voilée, emportent une femme qui crie.

Dim. : haut., 183 mill. ; larg., 135 mill.

M. de G. : La femme qui ne sait pas se garder soi-même est au premier qui l'attaque, et c'est seulement alors qu'il n'est plus temps de l'empêcher que l'on s'étonne *qu'ils l'aient enlevée*.

9. N° 9 de la série. — Tantalo. (Tantale.)

Un homme dont le visage exprime un profond désespoir soutient sur ses genoux une jeune femme à demi nue qui semble morte... et qui n'est qu'évanouie.

Dim. : haut., 179 mill. ; larg., 125 mill.

M. de G. : S'il était plus galant et un peu moins ennuyeux... elle se ranimerait.

nourriture, ne marchent que traînés par des laquais et chargés de mille brimborions ; ils ont déjà de la barbe qu'ils conservent encore toutes les crédulités de l'enfance. »

Au demeurant, cette planche laisse assez clairement transparaître que Goya y avait en vue la royauté, qui, sous Charles IV, ne savait guère se passer de lisières.

1. « La reine Marie-Louise et le prince de la Paix, alors simple garde royal, se rencontrant à un rendez-vous habituel, au temps où les lavandières du Manzanarès, qui les voyaient, se moquaient d'eux. » Telle est l'explication du second manuscrit, et elle pourrait bien être la bonne.

10. N° 10 de la série. — El Amor y la Muerte. (L'Amour et la Mort ^{1.})

Près d'un rempart désert, une femme éplorée soutient dans ses bras un homme qui se meurt. A terre une épée nue.

Dim. : haut., 488 mill.; larg., 432 mill.

M. de G. : Voici un amant à la manière de ceux de Calderon qui, pour n'avoir pas su se moquer d'un rival, meurt dans les bras de son amante et la perd par trop de témérité. C'est qu'aussi il n'est pas bon de tirer l'épée trop souvent...

11. N° 11 de la série. — Muchachos al avio ! (Garçons, à l'ouvrage !)

Groupe de quatre bandits, assis dans la campagne et se préparant à quelque coup de main.

Dim. : haut., 480 mill.; larg., 448 mill.

M. de G. : Leurs figures et leurs costumes vous disent assez ce qu'ils sont ^{2.}

12. N° 12 de la série. — A caza de dientes. (A la chasse aux dents.)

Une femme dont le visage et l'attitude expriment l'effroi cherche à arracher une dent à un pendu.

Dim. : haut., 480 mill.; larg., 447 mill.

M. de G. : Les dents de pendu sont très-efficaces pour jeter des sorts; sans cet ingrédient on ne ferait rien qui vaille. N'est-ce pas pitié que le vulgaire croie à de telles sottises?

13. N° 13 de la série. — Estan calientes. (C'est chaud.)

Deux moines, la bouche béante, viennent de se brûler en mangeant : deux autres les regardent en se moquant.

Dim. : haut., 483 mill.; larg., 448 mill.

M. Burty possède de cette pièce une épreuve d'essai avant le n°, avant l'inscription, et avant que les plans lumineux sur le front des moines et les plis des robes n'aient été obtenus en brunissant le travail primitif d'aqua-tinte.

M. de G. : Ils sont si pressés d'engloutir, qu'ils avalent bouillant. Jusque dans l'usage des plaisirs il faut de la tempérance et de la modération.

14. N° 14 de la série. — Que sacrificio ! (Quel sacrifice !)

Les parents remettent aux mains d'un galant, laid de visage, bossu et les jambes torses, une jeune fille qui paraît en proie à la plus vive douleur.

Dim. : haut., 473 mill.; larg., 448 mill.

M. de G. : Est-ce possible ! Le fiancé n'est pas des plus appétissants, mais il est riche, et au prix de la liberté d'une jeune fille une famille affamée se procure des ressources. Ainsi va le monde !

1. Nous empruntons à M. Ch. Burty (*Gazette des Beaux-Arts*, septembre 1863) la note suivante : « En 1824 fut imprimé chez Motte, à Paris, un cahier de dix lithographies, ayant pour titre : *Caricatures espagnoles*, par Goya, à Paris. Ce sont de pauvres copies, parfois même assez maladroitement modifiées des nos 10, 14, 15, 18, 24, 32, 40, 43, 52 et 55 du recueil des *Caprices*. »

Nous citons également, dans la 3^e partie de ce travail, diverses planches gravées à Madrid d'après quelques caprices.

2. Sur la portée attribuée par un contemporain de Goya à cette planche, voir la note de la page 196.

15. N° 15 de la série. — Bellos consejos. (Jolis conseils.)

Une jeune femme assise écoute, en jouant de l'éventail, les propos d'une vieille.

Dim. : haut., 178 mill. ; larg., 122 mill.

M. de G. : Et ces conseils sont dignes de celle qui les donne. Le pire, c'est que la señorita les va suivre au pied de la lettre, et alors malheur au premier qui l'acostera¹ !

16. N° 16 de la série. — Dios la perdona : y era su madre. (Dieu lui pardonne,.. c'était sa propre mère !)

Une jeune élégante refuse dédaigneusement de faire l'aumône à une vieille qui la poursuit de ses doléances.

Dim. : haut., 172 mill. ; larg., 124 mill.

M. de G. : La señorita a quitté toute jeune son pays natal : elle fut mise en apprentissage à Cadix, puis elle vint à Madrid. Elle gagna à la loterie ; descendue un jour au Prado, elle entend qu'une vieille maugréante et décrépète lui demande l'aumône. Elle la repousse ; la mendiante insiste ; l'élégante se retourne et reconnaît... qui l'eût dit !... que cette pauvre vieille était sa mère...

17. N° 17 de la série. — Bien tirada esta. (Il est bien tiré².)

Une jeune femme, le pied appuyé sur le rebord d'un brasero, rattache sa jarretière ; une vieille, accroupie, la regarde et semble lui adresser les mots qui précèdent.

Dim. : haut., 184 mill. ; larg., 126 mill.

M. de G. : Oh ! elle n'est pas bête, la tante Françoise ;... elle sait fort bien qu'il est indispensable que les bas soient bien tirés.

18. N° 18 de la série. — Y se le quema la casa. (Et voilà que sa maison brûle).

Un homme à visage d'ivrogne, une manche de sa veste passée, l'autre non, retenant à grand' peine ses chausses qui lui échappent, sort d'un galetas dont l'unique meuble, une chaise, s'enflamme au contact d'une lampe accrochée aux barreaux.

Dim. : haut., 175 mill. ; larg., 119.

M. de G. : Et il ne réussira à en finir avec ses chausses et ne cessera d'interpeller la lampe, que lorsque les pompes de la ville le viendront rafraîchir. Combien grande est la puissance du vin³ !

1. Peut-être faut-il voir là, comme l'a indiqué M. Piot, une allusion à la célèbre Josefa Tado, qui fut dit-on, mariée secrètement au prince de la Paix, et dont les mœurs paraissent avoir beaucoup prêté à dire aux mauvaises langues de ses contemporains.

2. Le texte espagnol prête à une allusion licencieuse. Si nous relevons ce détail, c'est que Goya a un penchant très-marqué pour ce genre de plaisanteries, *saladas*, comme on dit en Espagne, et que nous appelons chez nous des polissonneries.

3. Allusion transparente à la situation critique de Charles IV, dont la politique de tergiversation et d'hésitation, ou mieux, celle de son tout-puissant ministre le prince de la Paix, n'échappe point au malin artiste.

19. N° 19 de la série. --- Todos caeran. (Tous tomberont.)

Deux jeunes femmes déplument et embrochent un poulet à tête d'homme. Une vieille, qui paraît ravie de cette action, lève les yeux au ciel en joignant les mains. Sur un arbre, au-dessus de ce groupe, est perchée une poule à tête de femme, les pattes posées sur une sorte de boule, autour de laquelle voltigent empressés d'autres oiseaux à têtes d'hommes, chamarrés de divers costumes : habits de ville, frocs de moines, uniformes.

Dim. : haut., 485 mill. ; larg., 429 mill.

M. de G. : Et que l'on n'objecte pas à ceux qui vont tomber l'exemple de ceux qui sont tombés déjà... Il n'y a pas de remède... ; tous en passeront par là ¹.

20. N° 20 de la série. — Ya van desplumados. (Les voilà déplumés.)

Deux jeunes femmes, que deux vieux moines semblent encourager, chassent à grands coups de balai trois oiseaux à tête humaine, et entièrement déplumés. Au-dessus de ce groupe, deux oiseaux accouplés s'envolent.

Dim. : haut., 494 mill. ; larg., 429 mill.

M. de G. : Et puisqu'ils sont déplumés, qu'ils s'en aillent ;... d'autres vont venir.

21. N° 21 de la série. — Qual la descañonan ! (Comme ils la déchiquètent !)

Trois hommes de loi ont saisi un oiseau à tête de jeune femme : ils le déplument et lui arrachent les ailes.

Dim. : haut., 480 mill. ; larg., 424 mill.

M. de G. : Et les poulettes aussi rencontrent des milans qui les déplument, et c'est pour cela que l'on a coutume de dire : A trompeur, trompeur et demi.

22. N° 22 de la série. — Pobrecitas ! (Pauvres petites !)

Deux femmes, complètement enveloppées de leurs mantilles, marchent devant deux hommes de mine et de tournure patibulaires, qui les conduisent en prison.

Dim. : haut., 480 mill. ; larg., 426 mill.

M. de G. : Qu'on les envoie plutôt coudre, celles-là, dont la vie est si décousue. Qu'on les enferme... elles ont bien assez circulé comme cela... seulettes ².

1. Sur le sens que les contemporains de Goya donnaient à cette pièce, ainsi qu'à la suivante, voir la note de la page 200, empruntée à un manuscrit du temps.

M. G. Brunet, dans l'étude qu'il a consacrée aux *Caprices*, se refuse à croire que la reine Marie-Louise ait pu être ici l'objet de l'allusion de Goya, parce que, dit-il, elle n'était ni jeune ni belle. Ce n'est point affaire à nous de discuter si cette princesse eut des amants et si l'élévation du prince de la Paix, simple garde royal la veille, et ministre tout-puissant le lendemain, fut due ou non à ses relations amoureuses avec Marie-Louise ; mais nous renverrons M. Brunet, s'il désire s'enquérir de ce qu'on pensait et disait alors sur la cour et ses mœurs, aussi bien parmi les nombreux partisans de l'infant, qui fut plus tard Ferdinand VII, que parmi les ennemis, plus nombreux encore, de Manuel Godoy et de la reine, au curieux livre publié par le père Salomon, moine augustin, sous le titre de : *Resumen historico de la revolucion de España*. Cadix, 1812, imprimerie Real, et à un grand nombre d'autres écrits, mémoires, libelles, etc., parus avant et après cette même époque. Tout en exagérant probablement, ou même en faussant complètement les faits que l'on reprochait à Marie-Louise, ces documents doivent être consultés. Ils sont pleins de données précieuses sur l'état des esprits au moment même où Goya, qui se faisait l'écho de l'opinion, gravait la série des *Caprices*.

2. Nous renvoyons, pour le sens à donner à cette planche, à la note de la page 196.

23. N° 23 de la série. — *Aquellos polvos... (Cette poussière...)*¹

Dans un prétoire, une vieille, assise sur une estrade élevée, la tête coiffée d'un haut bonnet pointu, revêtue d'une longue robe et par-dessus d'une espèce de dalmatique, entend lire sa sentence. A ses pieds se presse une foule de spectateurs. En face d'elle, sur une autre estrade, un homme de loi donne lecture du jugement.

Dim. : haut., 484 mill. ; larg., 429 mill.

M. de G. : C'est mal fait ; une femme d'honneur qui rendait service à tout le monde pour presque rien, si active, si utile, la traiter de la sorte !.... C'est mal fait.

24. N° 24 de la série. — *No hubo remedio. (Il n'y eut pas de remède.)*

Une femme à demi nue, coiffée de ce haut bonnet pointu que l'on appelait *coroza*, et montée sur un âne, est promenée par des alguazils au milieu d'une foule de peuple.

Dim. : haut., 494 mill. ; larg., 434 mill.

M. de G. : Cette sainte personne, ils la persécutent à mort... Après avoir écrit sa vie tout au long, ils la promènent en triomphe. Certes, elle a mérité tout cela, mais s'ils pensent lui faire honte, c'est temps perdu... On ne fera pas rougir qui n'a pas de vergogne.

25. N° 25 de la série. — *Si quebró el cantaro. (S'il a cassé la cruche.)*

Une femme irritée fouette de son soulier un enfant qui a cassé une cruche.

Dim. : haut., 480 mill. ; larg., 433 mill.

Une épreuve d'essai de cette planche, avant l'inscription et avant le numéro, fait partie de la collection Carderera.

M. de G. : Le fils est étourdi, la mère colérique... Lequel est pire ?

26. N° 26 de la série. — *Ya tienen asiento. (Elles ont enfin leurs places.)*

Deux jeunes femmes, n'ayant pour tout vêtement que leur chemise ou leur mantille, portent des chaises sur leurs têtes ; des galants les regardent en riant.

Dim. : haut., 494 mill. ; larg., 439 mill.

M. de G. : Si l'on veut que ces créatures à tête légère trouvent où se placer, il n'y a rien de mieux à faire que de leur mettre leur siège sur la tête³.

1. Fragment du proverbe espagnol : *De aquellos polvos vienen estos lodos*. « Cette poussière produit cette boue. » Goya a reproduit dans cette planche un *Autillo*, ou petit *Auto*, et le sens énergique de son épigraphe semble indiquer assez clairement qu'il a voulu se railler des mœurs qui engendraient des créatures du genre de celle qui entend lire sa sentence, des juges qui les condamnaient à ces ignominieux supplices, et de la populace ignoble dont ces solennités faisaient les délices.

2. Si nous ne nous trompons, cette planche fait allusion aux violentes querelles qui s'élevèrent si fréquemment entre Marie-Louise et l'enfant, plus tard Ferdinand VII, pendant les dernières années du règne de Charles IV.

3. Nous lisons dans le second manuscrit la paraphrase suivante, beaucoup moins énigmatique : « Telle est à présent la fureur chez nos belles de se découvrir la moitié du corps, qu'elles ne prennent pas garde que les polissons se moquent d'elles. » Goya se raillait donc tout simplement de la mode, alors en vogue parmi les élégantes, de porter des robes non moins écourtées par le bas que décolletées par le haut.

La suite prochainement.

BULLETIN MENSUEL

JANVIER 1867

LA MORT DE M. INGRES. — LE PAVILLON DENON.

La nouvelle année s'ouvre sous de tristes auspices. Un grand deuil vient de frapper l'École française. A quelque nuance d'opinion qu'on appartienne, il est impossible de ne pas reconnaître qu'en perdant M. Ingres les Beaux-Arts ont fait une perte irréparable. L'homme qui pendant soixante-six ans a vaillamment tenu le pinceau n'aurait peut-être pas ajouté un chef-d'œuvre de plus à ceux dont il a doté la France. Mais sa présence parmi nous était une garantie, sa vie une sauvegarde. Champion muet des principes du Beau, il n'enseignait plus, il ne prêchait pas, il n'écrivait pas, il avait cessé d'exposer. Mais il vivait, et c'était assez pour imposer le respect, pour ralentir le torrent, pour conjurer bien des tempêtes. Sa mort brise le dernier lien de pudeur qui retenait l'anarchie.

Un de nos collaborateurs étudiera dans ce recueil la vie et les œuvres d'Ingres. Je me bornerai ici à constater quelle place d'honneur lui a toujours faite la *Gazette des Beaux-Arts*. Quintilien disait en parlant de Cicéron : « *Ille se profecisse sciat cui Cicero valde placebit.* » On peut dire, en parlant d'Ingres, que non-seulement l'estime accordée à ses œuvres honorait ses admirateurs et ses amis, mais qu'elle leur a toujours porté bonheur. Le nom d'Ingres est inséparable de nos propres succès. Lorsque la *Gazette des Beaux-Arts* fut fondée, en 1859, nous ne saurions oublier que M. Charles Blanc, son fondateur, la plaçait sous le patronage de M. Ingres. Le premier article paru dans le premier numéro était consacré à un tableau inédit du grand maître, et la première gravure publiée reproduisait ce tableau, *Louis XIV et Molière*. En 1860, M. Théophile Gautier, rendant compte de l'exposition du boulevard des Italiens, proclamait le *Saint Symphorien* le plus beau tableau que l'École française puisse opposer aux écoles d'Italie. En 1861, M. H. Delaborde décrivait les dessins de M. Ingres exposés au salon des Arts-Unis, et M. Galichon en publiait le catalogue raisonné, accompagné de la reproduction de la *Jeune fille au chevreau*. L'année suivante, M. Flameng gravait la *Source*, pour un article de M. H. Delaborde sur la galerie de M. le comte Duchâtel, la *Source*, une des plus charmantes créations du peintre, le plus beau succès du graveur. La même année encore, en 1862, à propos du tableau de *Jésus au milieu des docteurs*, reproduit par M. Rosotte, M. H. Delaborde étudiait chez M. Ingres les traditions de l'art français; et, en 1863, M. Charles Blanc le prenait pour type du style, en commentant l'*Angélique*. Enfin, je m'applaudis d'avoir pu louer à cette place le magnifique dessin d'*Homère déifié*, testament

suprême d'un génie que l'âge n'avait pu affaiblir. On le voit, la *Gazette des Beaux-Arts*, tout en accueillant dans un esprit libéral les manifestations les plus diverses de l'art ancien et moderne, a regardé presque comme un devoir de rendre au génie d'Ingres un hommage périodique. Ces hommages sont des titres. Il m'était permis de les rappeler à cette heure critique où la disparition du plus grand peintre de l'École contemporaine va la jeter plus que jamais dans les périls et les aventures.

Trop de preuves attestent chaque jour l'abaissement du grand art, pour qu'il soit possible de douter d'une vérité désormais banale. Le mois écoulé nous a apporté un témoignage de plus. Je veux parler du pavillon Denon, dont l'inauguration, annoncée pour le 15 août dernier, a été reculée jusqu'en 1867. On sait que ce pavillon sépare et réunit les deux grandes galeries de l'École française. Si l'architecte du Louvre de Napoléon III avait songé le moins du monde à faire un musée, c'était là l'emplacement naturel d'un salon consacré aux chefs-d'œuvre français des *xvii^e* et *xviii^e* siècles. Mais on n'a rien prévu. Les dispositions extérieures, indépendantes de toute idée préconçue, s'imposent comme une gêne à tous les aménagements futurs. Au dehors, le pavillon Denon est un énorme massif de pierre, un somptueux motif d'architecture, partie importante d'un vaste ensemble. Les frontons, les statues, les ornements qui le décorent semblent annoncer une destination monumentale. Au dedans, c'est un simple passage. Tant d'apparat ne sert qu'à déguiser un membre inutile.

Si encore on y avait logé un escalier ! Mais non. Dans un musée où la place est si précieuse que la moitié des tableaux restent au grenier, le pavillon Denon s'ouvre béant et vide entre deux galeries trop pleines. En vain y a-t-on prodigué les peintures et les décorations, tout ce luxe, dépensé en pure perte, n'arrive pas à le meubler. On a essayé d'accrocher aux murs quatre toiles de Le Brun. Elles demeurent invisibles. Cependant la lumière pénètre par douze hautes croisées. Mais elle n'éclaire que la voûte : la salle proprement dite est vouée aux ténèbres. D'épaisses tentures de velours vert interceptent le peu de jour que pourraient lui donner les trois fenêtres basses, et une corniche proéminente arrête les rayons qui voudraient descendre d'en haut. Il était difficile de rencontrer, même pour une antichambre, un ensemble de conditions plus défavorables.

Si, du fond de ce puits, on regarde au-dessus de sa tête, le spectacle le plus étrange vous aveugle, sans vous éblouir. La corniche, qui supporte un balcon, est *ruolzée* de tous les tons de l'or. Aux quatre angles, des colonnes d'une forme particulière supportent quatre bustes, dont on n'aperçoit, comme de juste, que le dessous du menton, le dessous du nez et le dessous de l'arcade sourcilière, ce qui ne rend pas les reconnaissances faciles. Derrière, quatre touffes, ou plutôt quatre forêts de lauriers gigantesques s'élèvent en haut-relief le long des encoignures, entourant quatre aigles d'or dont les serres étreignent quatre globes de l'outremer le plus violent. Cet outremer, ces ors blancs, jaunes et cuivrés, le velours vert des tentures, le sang-de-bœuf des murs, tout cela forme une cacophonie de couleurs indescriptible. Ajoutez-y un immense camaïeu qui se déploie au sommet de la calotte, « un camaïeu mordoré », suivant la désignation officielle. En effet, on croirait voir un tapis de cuir accroché sous la voûte, comme si l'expérience journalière ne nous apprenait que le cuir, même mordoré, se porte en bottines et non pas en chapeau, et que les tapis sont faits pour être foulés aux pieds et non suspendus sur la tête.

Deux innovations caractérisent le pavillon Denon : la nuance mordorée, et les angles récalcitrants. Au moment de se rejoindre, les murs des pieds-droits semblent

craindre une rencontre, et, pour s'éviter en creux, ils se heurtent en saillie; puis, cette saillie, que ne motive aucun pilastre, va s'évanouir sous la courbe de la corniche. Quant à la nuance mordorée, elle est partout. L'entablement ruisselle de mordoré; les bustes sont mordorés, et leurs supports aussi. Le pavillon Denon, qui inaugure le mordoré, mérite bien que le nom lui en reste.

Les peintures de M. Ch. Müller consistent, outre ce camaïeu, en quatre sujets cintrés, que la note officielle a daigné qualifier de « grandes pages de peinture historique, » et huit figures allégoriques, assises dans des niches feintes sur des piédestaux simulés. Je ne décrirai pas ces peintures, je n'examinerai pas si les figures isolées ne valent pas mieux que les « grandes pages historiques, » et si les piédestaux simulés ne sont pas mieux réussis encore. Je me contenterai de regretter que M. Müller accapare la lumière aux dépens de Le Brun. Enfin, je me permettrai de conduire le lecteur dans le salon carré et dans la Salle des Sept-Cheminées, où Simart et Duret ont si bien secondé le bon goût de M. Duban, et je dirai pour conclure : Comparez ces plafonds à celui du pavillon Denon, vous aurez la mesure de ce que l'art français a perdu depuis dix-sept ans.

LÉON LAGRANGE.



Le Directeur : EMILE GALICHON.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, RUE SAINT-BENOIT, 7.

GRAVURES AU BURIN ET A L'EAU-FORTE

d'après les Peintres vivants

EN VENTE AU BUREAU DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS, 55, RUE VIVIENNE
et chez M. LELEUX, boulevard Montmartre, 12.

BAUDRY.	La Perle et la Vague, par M. Carey. Épreuves avant la lettre. . .	8 fr.
	— — — — — Épreuves avec la lettre. . .	4 fr.
DELAROCHE (Paul). .	Portrait d'Horace Vernet, gravé par M. Gaillard. Épreuves d'artiste. .	6 fr.
	— — — — — Épreuves avec la lettre. . .	3 fr.
INGRES.	La Source, par M. Flameng. Épreuves avant toutes lettres. . . .	40 fr.
	— — — — — Épreuves dites au camée. . .	20 fr.
	— — — — — Épreuves avec la lettre. . .	6 fr.
	L'Angélique, par M. Flameng. Épreuves avant toutes lettres. . . .	30 fr.
	— — — — — Épreuves dites au camée. . .	20 fr.
	— — — — — Épreuves avec la lettre. . .	6 fr.
	Jeune fille au chevreau. Épreuves avant la lettre.	4 fr.
	— — — — — Épreuves avec la lettre. . .	2 fr.
	Jésus au milieu des docteurs. Épreuves avant la lettre.	4 fr.
	— — — — — Épreuves avec la lettre. . .	2 fr.
BRETON.	La fin de la journée. Épreuves avant la lettre.	4 fr.
	— — — — — Épreuves avec la lettre. . .	2 fr.
DELACROIX (Eug.). .	Marino Faliero. Épreuves avant la lettre.	4 fr.
	— — — — — Épreuves avec la lettre. . .	2 fr.
MEISSONIER.	Polichinelle, gravure de M. Meissonier.	15 fr.
	Le Sergent rapporteur, eau-forte de M. Meissonier. Épreuves	
	avec la marque d'un astérisque	12 fr.
	— — — — — Épreuves avec l'astérisque effacé. .	6 fr.
	Portrait de M. Meissonier, gravé par M. Regnault. Épreuves d'artiste. .	12 fr.
	— — — — — Épreuves avec la lettre. . .	6 fr.
	L'Audience, gravé par M. Carey. Épreuves d'artiste.	8 fr.
	— — — — — Épreuves avec la lettre. . .	4 fr.
	La Halte, gravé par M. Flameng. Épreuves d'artiste.	6 fr.
	— — — — — Épreuves avec la lettre. . .	3 fr.
AMAURY DUVAL. . .	Jeune fille, par M. Flameng. Épreuves avant la lettre.	20 fr.
	— — — — — Épreuves d'artiste. . .	15 fr.
	— — — — — Épreuves avec la lettre. . .	6 fr.
SCHREYER.	Charge d'artillerie. Épreuves avant la lettre.	4 fr.
	— — — — — Épreuves avec la lettre. . .	2 fr.
ROYBET.	Un Fou sous Henri III, eau-forte de M. Roybet. Épreuves d'artiste. .	4 fr.
	— — — — — Épreuves avec la lettre. . .	2 fr.
	Un gentilhomme, par M. Charles Blanc.	2 fr.

GRAVURES A 2 FRANCS AVANT LA LETTRE, A 1 FRANC AVEC LA LETTRE

ACHARD.	Arbres au bord d'un étang, eau-forte de M. Achard.	GÉRÔME.	Négresse, eau-forte de M. Gérôme.
APPIAN.	Bords du lac du Bourget.	GIGOUX (Jean). .	Portrait de Decamps.
BAUDRY.	Portrait de M. Guizot.		Portrait d'Eugène Delacroix, eau-forte de M. Gigoux.
BERTIN.	Vue de Grèce.		Fuite en Égypte.
BRION.	La Quête au loup.		Poésie.
COROT.	Le Lac.	INGRES.	Louis XIV et Molière.
	Portrait de M. Corot.		Tombeau de lady Montague.
COURDOUAN. . . .	Le Val d'Enfer, eau-forte de M. Courdouan.		Romulus remportant les dépouilles opimes.
CURZON (De). . . .	Psyché, par M. Flameng.	JACQUE.	La Souricière, eau-forte de M. Jacque.
DAUBIGNY.	Le Soleil couchant, eau-forte de M. Daubigny.	LALANNE.	La maison de Molière, eau-forte de M. Lalanne.
DEGROUX.	Prêche de Junius.	LAMBERT.	Meute passant une rivière.
DELACROIX (Eug.).	Saint Sébastien.	LEHMANN.	Portrait d'Ary Scheffer.
	Héliodore.		L'Arrivée de Sara.
	Maures de Tanger, <i>fac-simile</i> d'un dessin.	LÉVY.	Idylle.
	Femmes d'Alger, lithographie d'Eugène Delacroix.	LEYS.	Les Catholiques.
DELAROCHE (Paul).	Le Génie captif.	MÉRYON.	Passerelle du pont au Change, eau-forte de M. Méryon.
DURET.	Portrait de Duret.		Tourelle de la rue de l'École-de-Médecine, eau-forte de M. Méryon.
FLANDRIN (Hipp.).	Adam et Ève.	MILLET.	Femme avec son enfant, eau-forte de M. Millet.
	Saint Roch, <i>fac-simile</i> d'un dessin d'Hippolyte Flandrin.	MOREAU (Gustave).	OEdipe et le Sphinx.
	Portrait d'Hippolyte Flandrin.	O'CONNELL. . . .	Buste de jeune Femme, eau-forte de M ^{me} O'Connell.
FRANÇAIS.	Bois sacré, eau-forte de M. Français.	POPELIN.	La Vérité.
FROMENTIN.	Fauconnier arabe.	ROUSSEAU (Théod.)	Chêne de roche, eau-forte.
	Courriers du pays des Ouled-Nagli.	PUVIS DE CHAVANNES	Fantaisie.
		TIMBAL.	Jeune Fille florentine.
		TOULMOUCHE. . .	Un Mariage de raison.

LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

COURRIER EUROPÉEN DE L'ART ET DE LA CURIOSITÉ

Paraît une fois par mois. Chaque numéro est composé de 6 à 8 feuilles in-8°, sur papier grand aigle; il est en outre enrichi d'eaux-fortes tirées à part et de gravures imprimées dans le texte, reproduisant les objets d'art qui y sont décrits, tels que tableaux, sculptures, eaux-fortes, dessins de maîtres, monuments d'architecture, nielles, médailles, vases grecs, ivoires, émaux, armes anciennes, pièces d'orfèvrerie, riches reliures, objets de haute curiosité.

Les 12 livraisons de l'année forment 2 beaux et forts volumes de 600 pages chacun.

Paris. Un an, 40 fr.; six mois, 20 fr.; trois mois, 10 fr.

Départements. — 44 fr.; — 22 fr.; — 11 fr.

Etranger : le port en sus.

PRIX DU VOLUME : 20 FRANCS

PRIX DE LA LIVRAISON : 4 FRANCS

Quelques exemplaires sont imprimés sur *papier de Hollande* avec des épreuves d'eaux-fortes avant la lettre, tirées sur chine. L'abonnement à ces exemplaires est de 100 francs.

LA

CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

PARAÎT DANS LE FORMAT DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS.

Elle forme, à la fin de l'année, un volume de près de 400 pages, qui contient le compte rendu complet et les annonces des ventes de tableaux, dessins, estampes, bronzes, ivoires, médailles, livres rares, autographes, émaux, porcelaines, armes et autres objets de curiosité; des correspondances étrangères; des nouvelles des galeries publiques et des ateliers; la bibliographie complète des livres, articles de revues et estampes publiés en France et à l'étranger, etc., etc.

Paris et départements : un an, 10 fr.; six mois, 6 fr.

Les Abonnés à une année entière de la Gazette des Beaux-Arts reçoivent gratuitement la Chronique des Arts et de la Curiosité.

ON S'ABONNE

CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER

ou en envoyant *franco* un bon sur la poste

adressé au Directeur de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS

RUE VIVIENNE, 55

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOÎT, 7.